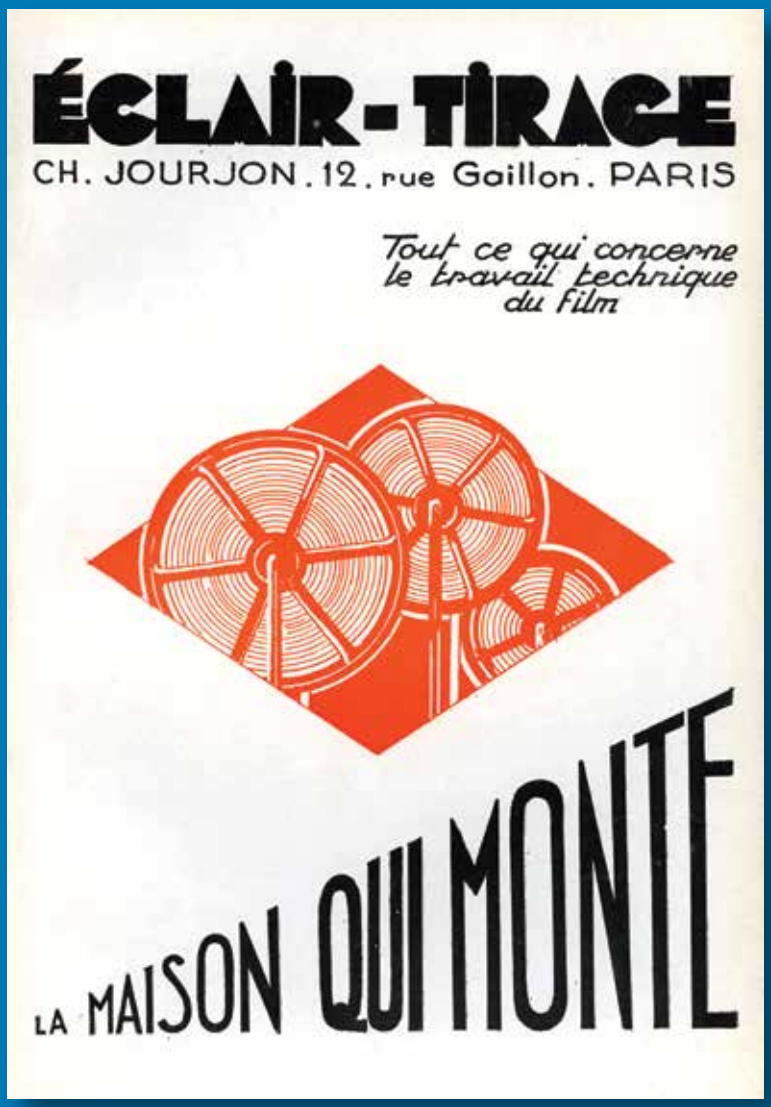
www.cst.fr

La Lettre

N° 157 SEPTEMBRE 2015



CST
COMMISSION SUPÉRIEURE TECHNIQUE DE L'IMAGE ET DU SON

TAMAS ZANYI, PRIX VULCAIN 2015

Y A-T-IL UN OBSERVATEUR STANDARD DANS LA SALLE ?

LES CONFÉRENCES D'ANNECY

PAGE 4 PRIX VULCAIN 2015
8 ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DE LA CST
11 LES MEMBRES DE LA LISTE DU PRÉSIDENT P.-W. GLENN
14 ESPACE COULEUR ET NUMÉRIQUE
19 COMMUNICATION PARTENAIRE : HIGHLANDS TECHNOLOGIES SOLUTIONS
20 CINÉMA À BUIS-LES-BARONNIES
22 DOSSIER : CONFÉRENCES ANNECY 2015
31 L'ŒIL ÉTAIT DANS LA SALLE ET REGARDAIT L'ÉCRAN
33 LE NUMÉRIQUE : TOUS EN SCÈNE !
36 L'AURIEZ-VOUS LU COMME MOI ?

CST
Commission Supérieure Technique de l'Image et du Son
22-24, avenue de Saint-Ouen
75018 Paris
Téléphone : 01 53 04 44 00
Fax : 01 53 04 44 10
Mail : redaction@cst.fr
Internet : www.cst.fr
Directeur de la publication : Angelo Cosimano
Rédacteur en chef : Dominique Bloch
Comité de rédaction : Dominique Bloch, Alain Coiffier, Angelo Cosimano
Ce numéro a été coordonné par Myriam Guedjali avec la collaboration de : Martine Barraqué, Thierry Beaumel, Françoise Berger Garnault, Dominique Bloch, Axel Brücker, Alain Coiffier, Angelo Cosimano, Julien Gévaudan, Pierre-William Glenn, Jean Philippe Guerand, François Helt, André Labbouz, Jean-Claude Larrieu, Hans-Nikolas Locher, Lucile Mercier, Françoise Noyon, Alain Surmulet
La Lettre Numéro 157 :
Maquette : Fabienne Bisanti fabiennebis@gmail.com
Relecture : Christian Bisanti christian.bisanti@orange.fr
Impression : Corlet numeric@corlet.fr
Dépôt légal septembre 2015

© Photo de couverture : Document Cinémathèque Française

AVEC LE SOUTIEN DU CNC

AGENDA

AGENDA

Salon IBC – Cinéma – Télévision – Media
The World of Electronic Media and Entertainment
11 au 15 septembre – Amsterdam

Cinémathèque de Toulouse
Dogme 95
18 au 30 septembre

70e Congrès de la Fédération Nationale des Cinémas Français
Centre International de Deauville
28 septembre au 1er octobre

LUMIÈRE 2015
Grand Lyon Film Festival
12 au 18 octobre 2015

Salon Screen 4 All Forum
Découvrir les innovations de rupture liées au digital
12 et 13 octobre
L'Usine – Saint-Denis – Île-de-France

25e Rencontres Cinématographiques de l'ARP
22 au 24 octobre – Dijon

Salon Satis
17 au 18 novembre – Paris Porte de Versailles Hall 5-2

AUTOMNE À LA CINÉMATHÈQUE DE PARIS

Exposition – Martin Scorsese
14 octobre 2015 – 14 février 2016

Hommages : Sam Peckinpah – Mathieu Amalric (en sa présence)
Philippe Faucon (en sa présence) – Miklos Jancso
Martin Scorsese (en sa présence) – Pierre Etaix (en sa présence)

Conférences du Conservatoire des Techniques
Un vendredi par mois à 14 h 30 à partir d'octobre

Les ailes du phénix

Après Quinta, repris par Technicolor, c'est au tour d'Éclair de se voir conduit à la barre du tribunal de commerce.

Le numérique continue de révolutionner le paysage industriel des entreprises liées à nos activités cinématographiques. Ces douloureuses mutations, plus souvent subies qu'anticipées, dessinent un nouveau périmètre qui, de jour en jour, modifie profondément nos habitudes centenaires.

Certaines de ces « coutumes », en particulier la mise en concurrence sauvage des grands laboratoires français, ont fortement contribué à les fragiliser. La facilité d'accès aux supports numériques, la disparition des marges confortables liées aux copies photochimiques ont fait le reste. L'essentiel nous diraient les contrôleurs de gestion. C'est sans doute pour partie exact.

Mais il n'en reste pas moins vrai que ces entreprises s'éteignent parce qu'atteintes d'un même mal : la civilisation du moindre coût, du coût marginal ; en fait la culture de ce XXIe siècle débutant : la civilisation du gratuit.

Pendant des décennies, les laboratoires français ont supporté directement les pertes financières de leurs clients producteurs ou distributeurs. Pour les fidéliser, ils leur ont offert une masse de services non rémunérés qui ont alourdi considérablement leurs coûts de structure. À tel point que la concurrence s'était portée, ces dix dernières années, sur des produits et des prestations… gratuites. Une course folle pour conserver une base de clientèle dont la fidélité n'est pas la vertu première.

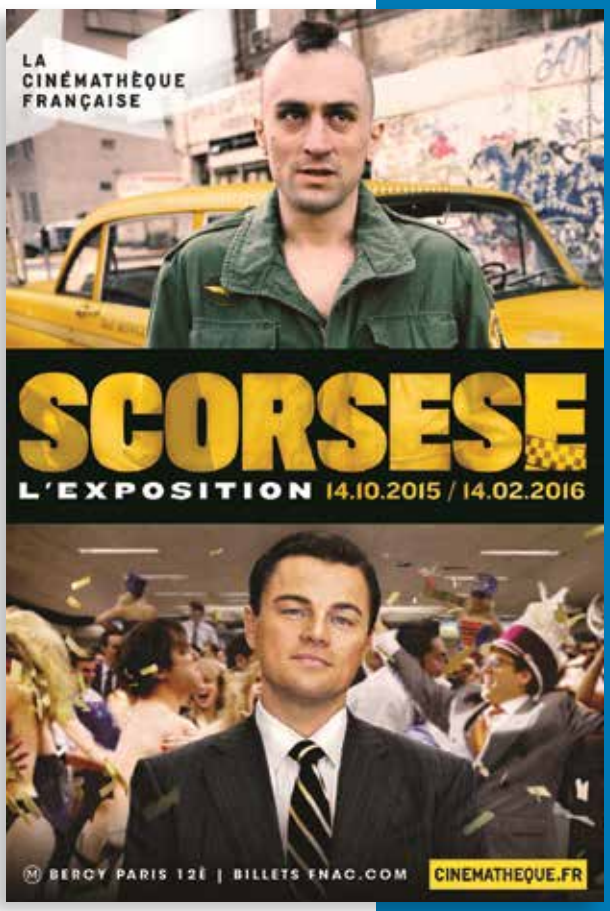
Sur ce tas de cendres, une nouvelle économie va naître. Ou plutôt un nouvel équilibre. Le souhait de la CST est celui de voir s'installer de nouvelles mœurs pérennes, fondées sur un juste équilibre économique entre TOUTES les parties. De voir naître un rapport de nature à préserver une industrie qui reste une pièce essentielle de notre devenir cinématographique. Nous sommes conscients que le volume des richesses engendrées dans un univers numérisé sera considérablement inférieur à celui de ce passé si proche. Les bénéfices de demain ne reposeront qu'à la marge sur des produits fabriqués. Seule la qualité du service restera comme une valeur ajoutée. Et la qualité du service, c'est essentiellement la qualité des hommes. Notre souci essentiel et la raison de l'existence fédératrice de notre association.

La reprise d'Éclair par un créateur d'entreprise de la nouvelle économie est de bon augure. Nous en connaissons le danger et la folle complexité. À tous les personnels d'Éclair ainsi qu'à ses nouveaux dirigeants, nous souhaitons de réussir cet immense pari.

Plus encore, nous leur souhaitons de contribuer, pourquoi pas avec d'autres confrères, à imposer par la raison des pratiques conformes à notre souhait de réussite collective.

Angelo Cosimano
Délégué général.

▼ *La grande expo de fin d'année à la Cinémathèque.*



© Photo : DR

Le jury de la CST a décerné le PRIX VULCAIN DE L'ARTISTE-TECHNICIEN 2015 à :

TAMAS ZANYI, sound designer,

pour la contribution exceptionnelle du son à la narration du film *Saul Fia* (*Son of Saul / Le fils de Saul*) réalisé par László Nemes.

Le Grand Prix de ce soixante-huitième Festival de Cannes a été attribué à cette même œuvre par le jury de la sélection officielle présidé par les frères Cohen.

Le prix Vulcain 2015 Côté jury

Le résumé de la présidente 2015

Le prix Vulcain récompense chaque année la meilleure partition technico-artistique d'un film faisant partie de la sélection officielle.
Ce prix peut être attribué pour les qualités de la lumière aussi bien que pour les décors, les costumes la bande-son, les effets spéciaux, mais aussi pour l'ensemble de toutes ces techniques qui forment la narration artistique de l'œuvre.
Les sept membres du jury furent réunis le premier jour sous la présidence de Pierre-William Glenn. Celui-ci nous explique l'importance de notre rôle, et nous présente les uns aux autres.

Nous avons ensuite procédé à l'élection d'un(e) président(e) du jury. Je ne sais trop comment je me suis vu attribué ce rôle. Je remercie tout le monde pour cette confiance.

Dès le lendemain, nous nous retrouvions pour les plus matinaux à la projection de huit heures.

Après quelques jours, nous avons décidé de nous réunir deux fois, afin de faire ce que je nommerai une première sélection et pour quel département. Ces deux réunions nous ont permis d'échanger nos sentiments et nous ont donc aidés pour les délibérations finales.

Cette délibération présidée par moi-même, s'est déroulée dans la bonne humeur et dans le respect des avis de tous.

Assez vite, il est apparu que Saul Fia se détachait très nettement des autres films. C'est ainsi que nous lui avons accordé le prix Vulcain de l'artiste-technicien pour la réalisation de la bande-son.
Les raisons qui ont été le plus évoquées sont comment, par la mise en scène, les cadres choisis, et ici avec évidence le son, l'on peut raconter l'indicible.

Jean-Philippe le dit beaucoup mieux que moi dans son billet.

Le billet du critique membre, cette année, du jury

CHAOS DEBOUT

***Le Fils de Saul (Saul Fia)* de László Nemes**

Comment dire l'indicible ? Comme *Nuit et brouillard* en exposant les images filmées à la libération des camps. Comme *Shoah* en écoutant témoigner bourreaux et survivants ? De *La Liste de Schindler* à *La Vie est belle*, la fiction s'est souvent fracassée contre ce tabou. Cette équation irréductible, le réalisateur hongrois László Nemes la résout dans *Le Fils de Saul*, en utilisant la grammaire cinématographique. Accroché à la nuque d'un SonderKommando, il sillonne Auschwitz caméra à l'épaule, en mouvement permanent, en laissant le spectateur hébété. Dans les ténèbres qui entourent cet homme isolé, tout est flou et l'on ne fait que deviner les corps décharnés, le rituel de la barbarie, la sélection des déportés ou un mouvement de foule. Mais ce qu'on ne voit pas, on l'entend. Nul besoin d'identifier les huit langues parlées dans ce film pour être happé par la bande-son richissime de ce torrent en furie : hurlements, détonations, ordres, bousculades, chutes, cris et chuchotements orchestrent cette symphonie du chaos qui en dit davantage sur les forges de l'enfer qu'aucun film de fiction jusqu'alors. Sans jamais succomber au poison de l'esthétisme.

Jean Philippe Guerand

Quelques sensations des membres du jury sur d'autres films ou sur la sélection 2015

Martine Barraqué à propos du *The Sea of Trees* de Gus Van Sant

Ce film est construit en flash-back. Le présent dans cette mer d'arbres et le passé ensoleillé de la vie. Le spectateur entre dans un de ces flash-back comme suit : la femme du héros, guérie d'une tumeur maligne, est dans l'ambulance tête bandée en train de téléphoner. Elle est joyeuse. Nous sortons pour voir que c'est à son mari qu'elle parle. Lui est au volant de sa voiture et suit l'ambulance. On nous installe dans la conversation d'une façon toute classique. « Int. Ambulance, Ext. Voit. » Cela, trois ou quatre fois, puis on reste longuement sur elle. Nous sommes avec elle et sa joie. À ce moment, nous sortons pour voir le plan très large d'un carrefour ; notre ambulance roule et là débouche sur la droite un bolide, tel un cheval fou, arrachant tout sur son passage. Quelques secondes et la mort a frappé. Fulgurance du récit par le montage.

▼ *The Sea of Trees.*

© Photo : Kélian Dirou

Membres du jury Vulcain 2015

MARTINE BARRAQUÉ
▷ *Chef monteuse*

PATRICK BÉZIER
▷ *Directeur général du groupe Audiens*

AXEL BRÜCKER
▷ *Dirigeant du Trailers Museum*

VALÉRIE LÉPINE KARNIK
▷ *Déléguée générale de Film France*

LUCILE MERCIER
▷ *Diplômée de la Fémis*

LAURE MONRRÉAL
▷ *Première assistante mise en scène et présidente de l'Association Française des Assistants Réalisateurs de Fiction*

JEAN PHILIPPE GUERAND
▷ *Journaliste et photographe, diplômé de L'ESRA*

Axel Brücker à propos de *Carol* de Todd Haynes et du prix Vulcain

Expérience merveilleuse, cette année, de faire partie du jury du prix Vulcain avec une « équipe formidable » qui se retrouvait chaque jour aux projections.

Le montage-son de *Saul Fia*, que nous avons récompensé, apporte énormément à l'œuvre et à la difficulté cinématographique de montrer certaines images que le public perçoit alors grâce à un merveilleux montage sonore.

Persuadé que le prix Vulcain doit être reconnu par le grand public, comme par les professionnels, et ce fut le cas, l'an passé, avec les images de Dick Pope pour *Mr Turner*, j'avais une admiration particulière pour le travail

▲ *Carol.* © Photos : FDC

tout à fait extraordinaire de Sandy Powell dans le film Carol de Todd Haynes. La perfection des détails dans une époque paradoxalement assez difficile à bien « costumer » s'ajoute à la précision des décors du film.

Certes, Sandy Powell a déjà été récompensée pour de nombreux films qu'elle a habillés, mais, sur ce film, les métiers des costumes sont particulièrement à l'honneur.

Lucile Mercier à propos de *Dheepan* de Jacques Audiard, de *The Lobster* de Yorgos Lanthimos et du prix Vulcain

« Je remercie chaleureusement la CST et les membres du jury qui m'ont accompagnée dans cette aventure de remise du prix Vulcain, expérience qui permet toujours plus d'aiguiser le regard. »

« Faut-il faire la peau au réalisme ? »

Au milieu des films cannois, cette question d'abord anodine puis de plus en plus insistante s'est imposée à moi, non sans l'avoir vue venir ces derniers temps sur nos écrans, mais il y avait là encore comme une tendance affirmée. On pourrait discuter de la différence entre réalisme et naturalisme au cinéma. Je dois reconnaître qu'ici je prends ces notions comme équivalentes : volonté de « copie » d'une impression de réel.
Alors que le cinéma et sa technique deviennent de plus en plus légers et malléables aujourd'hui, pourquoi ce constat souvent observé d'une image quasi-neutre, tendant vers un certain naturalisme ? Que fait-il que ce naturalisme, ce goût pour une image presque transparente domine ? Quelle peur entraîne films et réalisateurs dans un refus d'articulation visuelle ? Ou doit-on considérer comme un « genre » cette approche, l'image discrète presque invisible venant codifier à sa façon les films dits « sociaux » ou « à sujet », comme le western ou le film noir comportent leurs thèmes spécifiques ?

▲ *Dheepan.* *© Photos : FDC*

Sur cette question, *Dheepan* semble être une parfaite représentation d'un état des lieux du cinéma contemporain, dessin de deux partis pris diamétralement opposés, mais pas nécessairement inconciliables : attaché à un réel crédible justifié par une approche d'un sujet « social » – l'immigration –, il allie une tentative stylistique et formelle, principalement dans la bascule finale du massacre, à des incursions de moments plus « poétiques » venant ponctuer le film, comme ce début de séquence quasi abstrait avec les nœuds papillons lumineux dans la nuit.

▲ *The Lobster.*

Que des images restent en tête une fois sortie de la salle demeure un des premiers critères d'exigence. *Dheepan* marque, qu'on ait apprécié ou non le film, qu'on lui donne ou non la Palme. Dans un autre genre – justement ? – *The Lobster* continue de nourrir un imaginaire à sa suite, que ce soient des moments de forêt en pénombre, la scène finale au dîner évoquant un hopper, ou cette fameuse traversée de champ reprise dans toute la communication autour du film. L'un oscille entre envie de « réel » et digressions ou fantasmes métaphoriques, quand l'autre frôle avec la construction d'une ambiance et d'un univers – qu'on pourrait aussi juger attendu – mais tous deux sont des œuvres qui auront pour moi laissé ces traces précieuses contribuant à former et redéfinir en permanence ce que peut être l'élaboration d'une image de cinéma.

Images qui interrogent et permettent de penser, qu'au-delà d'une belle photographie, on peut continuer à attendre d'un film qu'il soit une proposition d'interprétation ou de représentation et non un décalque d'une forme de réalité…

Le fils de Saul côté conférence de presse cannoise et interview des critiques

Si nos membres du jury ont distingué la conception sonore du film en attribuant à Tamas Zanyi le prix Vulcain 2015, l'œuvre du cinéaste hongrois László Nemes a suscité des réactions diverses. Pour Martine Barraqué, comme pour Jean-Philippe Guerand, le film évoque l'indicible, ce qui fait que certains – rares – rescapés des camps ont préféré se taire, car selon eux ce qu'ils auraient décrit n'était pas imaginable, pas crédible.

Si sur le site du festival on prend le temps d'écouter les propos tenus par l'ensemble de l'équipe – du réalisateur aux acteurs, en passant par les artistes techniciens et par la coscénariste – on pourrait les résumer sous la forme d'un dogme bien éloigné du traitement des films commerciaux actuels qui privilégie les changements de plan comme dans un jeu de bonneteau :

– Un film où chaque membre apporte sa propre créativité à la contribution solidaire de l'équipe à tenir le questionnement majeur du film : peut-on pratiquer un enterrement à l'intérieur même d'un camp d'extermination par four crématoire ?

– Éviter le trop beau, le trop esthétique, le trop léché et fuir ainsi une identification par trop émotionnelle.

▲ *László NEMES*

– Obtenir des acteurs qu'ils soient ces travailleurs condamnés par avance, mais qui ne peuvent que se protéger de leurs propres sensibilités d'humains pour effectuer les taches que leurs bourreaux leur imposent.

– Redonner à l'image une profondeur sensible que seuls savent faire sourdre un tournage et une projection argentiques.

– Laisser imaginer ce qui ne peut être montré, car trop susceptible d'alimenter des instincts de voyeurisme malsain et nauséabond :

d'où un apport suggestif de travail sur la bande-son ;
d'où un format proche du carré ;
d'où un recours au flou pour ne pas trop distinguer la vision d'ensemble, c'est-à-dire le contexte et sa réalité crue ;
d'où une caméra portée, concentrée sur un seul personnage.

Monter cette production ne fut pas de tout repos. Financièrement, la recherche, en France comme en Israël, de coproducteurs fut vaine, le sujet semblant trop risqué. Une bourse de six mois de la Ciné Fondation a cependant permis la maturation de l'écriture du scénario au cours de l'année 2009. Les racines respectives du réalisateur comme celles de Clara Royer – plus écrivaine que scénariste confirmée –, leurs liens d'amitié forgés dans un apprentissage de la langue hongroise de l'un vers l'autre, leur souci historique que montrent leurs parcours, tout cela a pu être transmis quatre ans plus tard pendant la phase de production, jusqu'au choix d'un non-acteur, – un poète – pour jouer Saul, jusqu' à la diversité des membres de l'équipe d'un tournage si intensément collaboratif dans la création. Et cela jusqu'à la double distinction cannoise.

Les partis-pris du réalisateur et de ses collaborateurs vont susciter des passions opposées à sa sortie prévue en France le 4 novembre. Je reproduis « le problème de la fiction », un extrait de la critique *Mourir comme un homme* d'Arnaud Hée parue dans *Critikat* et qui peut aider au débat :

« On entendra à peu près immanquablement que *Le Fils de Saul* tient du coup de force cinématographique ; il constitue assurément une expérience marquante, ainsi qu'un geste qui produit une indéniable intensité visuelle, secondée par un travail sonore impressionnant, notamment les grondements et le souffle de la machine de mise à mort, sorte de Léviathan engloutissant des hommes. Concernant l'épineux problème du fait de filmer l'événement absolument singulier qu'est la Shoah, angle mort de la représentation organisée par les nazis (qui détruisirent des humains mais aussi les traces de leur destruction), László Nemes se tient à une stratégie où, par l'usage de focales longues, il devient une sorte de hors-champ dans le champ – même si cela ne constitue qu'un dogme relatif. On est donc loin de la bêtise d'un Roberto Benigni *(La Vie est belle)* ou de la suprême putasserie de la scène de douche dans *La Liste de Schindle*r de Steven Spielberg. Le « problème de la fiction » dans ce cadre se pose davantage ici à propos de l'incarnation par des acteurs, dont les grimages et le jeu ne s'approcheront jamais de l'indignité à laquelle des corps humains furent soumis – ce que souligna à juste titre Claude Lanzmann dès la diffusion du téléfilm américain *Holocauste* en 1978. »

Je vous laisse juges, ayant moi-même apprécié le film lors d'une avant-première dans le cadre du festival de La Rochelle. Je note que c'est un regard porté pour la première fois par une deuxième génération après la Shoah et que cela a valeur d'espoir contre l'oubli.

Rédaction Dominique Bloch

NOTRE RENDEZ-VOUS ANNUEL STATUTAIRE

Notre association a tenu son assemblée générale ordinaire le 17 juin dernier à l'Espace Pierre Cardin. Quitus a été donné au rapport moral du président Pierre-William Glenn, ainsi qu'à celui du trésorier Dominique Bloch.
Pour ceux qui n'ont pu être présents, nous reproduisons les comptes rendus d'activités des départements

CR DÉPARTEMENT EXPLOITATION-DISTRIBUTION

Cette année le département Exploitation salles et Distribution s'est réuni deux fois. Depuis notre dernière assemblée, il s'est étoffé de plusieurs nouvelles adhésions, ce qui montre l'importance et l'implication de la CST dans le secteur de l'exploitation et de la distribution.
Evidemment, toutes les réunions de notre département ont été consacrées aux nouvelles technologies complémentaires du cinéma numérique ou plutôt de son exploitation, et d'ailleurs pour commencer, un grand merci à la CST d'avoir mis à la disposition des exploitants, installateurs, etc. les mires de calibration à titre gratuit. Il était temps ! Nous attendons désormais avec impatience la nouvelle vague de mires permettant aux salles de vérifier leurs installations sonores.
Comme vous le savez ou l'avez lu dans la presse, les technologies de projection numérique se développent très vite et, à cette occasion, nous avons reçu plusieurs sociétés et notamment, pour commencer, celles proposant de nouvelles solutions pour la projection laser. Des essais publics ont eu lieu dans un multiplexe du nord de la France. Ils ont permis de donner une nouvelle vision à la 3D ; quant à la 2D, son exploitation doit faire encore ses preuves. Il n'en reste pas moins que cette technologie est annoncée comme l'avenir de la source lumineuse de nos salles de cinéma.
Bien évidemment, outre l'objet du laser, plusieurs sujets sensibles pour nos adhérents ont animé nos réunions :
– les DCP SMPTE : sujet suivi de près par les laboratoires et certains exploitants afin de remonter les problèmes au niveau des sous titres ;
– la normalisation AFNOR, sujet très suivi par notre célèbre permanent Alain Besse qui ne manque pas à chaque réunion de nous remonter les évolutions de cette norme importante pour l'exploitation. Merci de ton travail !
– concernant l'accessibilité, de gros efforts ont été faits puisque plusieurs distributeurs proposent désormais systématiquement des sous-titrages pour sourds et malentendants, ainsi qu'une piste HI-VI dédiée, ce qui montre une vraie mobilisation des industries techniques sur le cinéma ouvert à tous !

Dès la rentrée prochaine, nous allons continuer à renforcer l'ensemble des groupes de travail sur le son et l'image que nous avons mis en place il y a quelques mois. Ils travailleront notamment sur la question des formats d'image qui nous posent actuellement quelques problèmes avec la sortie de certains films américains dans de nouveaux ratios.
Concernant les niveaux sonores de première partie, sachez que nous sommes en préparation d'une nouvelle séance d'écoute prochainement, en partenariat avec UGC et grâce à l'aide des distributeurs, afin d'apporter des réponses et des solutions aux problèmes que nous rencontrons, car le respect de l'œuvre dans son ensemble fait partie intégrante de notre métier.
Pour terminer, je voudrais remercier devant vous mon ami André Labbouz qui a été représentant de ce département à mes côtés et qui part rejoindre l'équipe de Pierre-William Glenn. Bon courage à toi et je souhaite que tu sois aussi impliqué dans cette liste que tu l'as été dans ce département !
Merci encore de votre confiance.
Vos représentants,
Alain Surmulet et André Labbouz.

CR DÉPARTEMENT POSTPRODUCTION

Cette année le département Postproduction a eu un électrocardiogramme assez plat ; il a profité des compétences et de la bonne santé des autres départements.
La démission de Jeanne Marchmallot, pour des raisons honorables, travail, famille, laisse une place libre.
Nous organiserons des élections à la rentrée pour renouveler les administrateurs de ce grand département ; nous sommes quatre-vingt-dix.
Nous sommes certains que les candidatures seront nombreuses.
La bonne nouvelle est que « Les Monteurs Associés » nous ont rejoints et nous les en remercions.
Françoise Berger Garnault.

CR DÉPARTEMENT IMAGES

Cette année – une fois n'est pas coutume – nous n'avons fait que deux réunions de département. En revanche, les réunions de groupes de travail se sont multipliées.
Lors de notre réunion de rentrée en octobre, nous avons fait un point sur les nouveautés de l'IBC d'Amsterdam grâce à Jacques Pigeon ; qu'il en soit remercié.
Nous avons aussi lancé un groupe de travail sur les optiques. En effet, nous nous sommes donné pour mission de tester toutes les nouvelles optiques du marché.
Après plusieurs séances consacrées au vocabulaire autour des optiques, nous avons fait un lexique des défini-

tions communes au groupe de travail. Concernant la sélection des optiques à tester, face au choix pléthorique, nous avons réduit notre panorama aux seuls objectifs fixes 50 mm sphériques. Le but de cet atelier est de définir un cadre et des procédures de tests permettant à l'avenir de tester et mesurer d'autres optiques selon la même procédure et, au fil des années, enrichir notre base de connaissances.

Il a été décidé de faire les tests de prises de vues avec une caméra Sony F65 en raison de ses qualités colorimétriques, de son excellente définition et de la faible compression de ses fichiers RAW. Le workflow de post-production sera au plus simple et au plus respectueux des fichiers RAW. La débayeurisation sera assurée par les outils du constructeur Sony (SDK intégré dans le logiciel Firecloud), étalonnage depuis les RAW sans conversion, pas d'utilisation de LUT supplémentaire, le tout dans l'espace couleur P3, et le rendu final au format DCDM 4K pour la fabrication d'un DCP 4K. Le but de l'étalonnage sera uniquement d'assurer une lumière unique pour chaque séquence, sans gommer ni accentuer les différences entre les optiques.

Chaque optique sera également mesurée au laboratoire Louis Lumière sur le Flounetoscope, puis sur le logiciel DXO. Nous avons commencé à réfléchir au dispositif de prises de vues et avons fait une maquette de tournage le 29 avril. A l'issue de cette maquette que nous visionnerons prochainement, nous déciderons du protocole de prises de vues.

En mars, nous avons décidé de lancer deux nouveaux groupes de travail :
– l'un sur les problèmes de stroboscopie rencontrés lors des mouvements d'appareil avec les caméras numériques. Philippe Brelot et Philippe Corroyer le dirigent. Un tournage d'essais a déjà eu lieu qui a mis en évidence le problème soulevé. Il reste un long chemin à parcourir pour déterminer les causes et les solutions du phénomène ;
– l'autre sur la sensibilité des capteurs des caméras numériques. Ce dernier groupe s'est déjà réuni deux fois ; une troisième est programmée à l'école Louis Lumière. Lors de ces réunions, nous cherchons à définir une méthode de tests qui soit reproductible chez un loueur de caméras. En effet, chaque corps de caméra d'un modèle identique réagit différemment. Nous réfléchissons aussi aux caractéristiques que nous voulons tester. Jean-Louis Fournier et Alain Sarlat, éminents spécialistes de la sensitométrie participent activement à nos travaux.

Tous ces tests et recherches vont bien sûr continuer à la rentrée et toute l'année prochaine. Sans compter que nous avons encore d'autres projets… Mais chut !!
Par ailleurs, nous avons eu la joie de compter de nombreux nouveaux membres dans notre département ; certains d'entre eux sont récents, d'autres plus anciens et reviennent parmi nous. Bienvenue à eux tous.
Françoise Noyon et Thierry Beaumel.

CR DÉPARTEMENT SON ET PRODUCTION-RÉALISATION

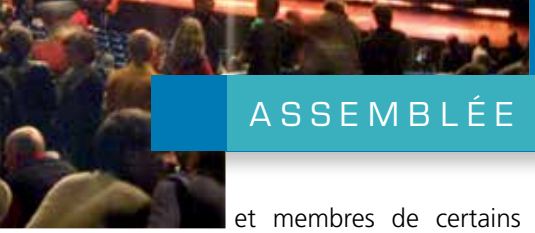
Pour les deux autres départements, des comptes-rendus oraux ont témoigné des activités menées. Cela est vrai pour le département Son. Quant au département Production-Réalisation, il ne s'est pas réuni, mais Ludovic Naar a indiqué le travail en cours sur l'évolution du devis de production avec son successeur élu Daniel Chevalier.

CR RELATION AVEC LES ASSOCIATIONS MEMBRES DE LA CST

Mesdames et messieurs,
Pour ceux qui ne me connaissent pas, je m'appelle Éric Vaucher, et entre autres missions, je m'occupe des relations entre la CST et les associations membres de la CST.

J'ai le souvenir d'une discussion avec le président de l'Afsi, François de Morant, en février 2014, conversation au cours de laquelle nous avions convenu qu'un rapprochement entre l'Afsi et la CST pourrait être profitable à l'une comme à l'autre.
Dans ma tête, j'imaginais une éventuelle adhésion de l'Afsi qui aurait rejoint ainsi l'ADP et l'ADPP, adhérentes depuis deux ans à la CST.
En cela, je voyais un moyen de rééquilibrer la CST, dont le tropisme naturel la fait pencher du côté de l'exploitation en ouvrant notre association aux nombreux métiers de la production, du tournage et de la postproduction, car je suis persuadé qu'aujourd'hui, plus que jamais, nous avons tous besoin de nous connaître, de nous parler, de nous comprendre, sachant que de l'écriture au DCP, ce n'est plus qu'une chaîne ininterrompue de 1 et de 0.

Mais j'étais loin d'imaginer qu'un an et trois mois après, quatorze associations nous auraient rejoints. Pierre-William vous en a énuméré sigles et acronymes, aussi je ne vais pas recommencer. Je veux juste remercier celles et ceux qui, au sein de ces associations, ont permis ce succès.
C'est une première étape. Maintenant il faut que nous concrétisions, par des actions communes, cette volonté de se réunir sous un même toit.
Et là encore, je voudrais exprimer ma satisfaction :
En décembre 2014, ici même, nous avons organisé des rencontres avec ces associations. Ce fut une belle réussite que nous allons réitérer en décembre prochain.
Je vois que des groupes de travail se sont mis en place, entre associations, mais aussi entre associations



et membres de certains départements, ainsi qu'entre associations, CST et institutionnels, qui déboucheront sur des propositions à nos autorités de tutelles. Je vois que réunions, CA et AG se succèdent en nos locaux et que des projets d'événements communs, de soirées thématiques sont en cours d'élaboration.

Si d'autres associations veulent nous rejoindre, qu'elles soient représentatives du monde technique, mais plus largement de ce qu'on appelle la « grande famille du cinéma » qu'elles n'hésitent pas à nous contacter, je saurai leur expliquer les avantages à venir nous rejoindre.
La CST est ouverte à tous, techniciens ou pas car nous pensons que c'est en nous connaissons mieux que nous travaillerons mieux ensemble et que nous pourrons être une force de proposition pour que notre métier et notre industrie continuent d'exister.

Une assemblée 2015 élective

Au cours de la même soirée, conformément aux statuts, s'est déroulée l'élection de liste renouvelant pour trois ans la moitié des membres du conseil d'administration. Une seule liste menée par Pierre-William Glenn s'est présentée. Elle a obtenu la majorité absolue.

Le nouveau conseil d'administration se compose pour trois ans des personnes suivantes :

Président : Pierre-William Glenn ;
Vice-Président : Christian Guillon ;
Dominique Bloch, Jean-Jacques Bouhon, Jean-Pierre Daniel, Thierry Derocles, Jean-Baptiste Hennion, Aude Humblet, André Labbouz, Ken Legargeant, Jean-Paul Loublier, Jean-Louis Nieuwbourg et Bertrand Seitz.

Vous trouverez dans les pages suivantes des éléments de CV des administrateurs.

Rappelons que l'autre moitié du CA est composée des administrateurs représentant par binôme les cinq départements et qui eux sont élus par leurs pairs. Certains départements devront élire un deuxième administrateur.

Images : Thierry Beaumel, Françoise Noyon.
Diffusion-Distribution-Exploitation : Alain Surmulet.
Production-Réalisation : Daniel Chevalier, Ludovic Naar.
Postproduction : Françoise Berger Garnault.
Son : Dominique Schmit, Yves-Marie Omnès.

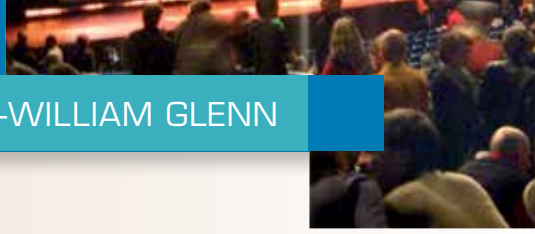
Dans la semaine qui a suivi cette assemblée élective, un CA s'est réuni afin d'élire le nouveau Bureau. La mission du Bureau consiste à définir les actions que doit mener notre délégué général Angelo Cosimano et s'assurer leur mise en œuvre.

Président : Pierre-William Glenn ; vice-président : Christian Guillon ; trésorier : Jean-Baptiste Hennion ; secrétaire : Ken Legargeant ; secrétaire adjoint : André Labbouz ; consultant : Bertrand Seitz.

LA CST ACCUEILLE LES PROCHAINS BLOCK MEETINGS SMPTE

LA RÉUNION SE TIENDRA À PARIS DU 16 AU 20 SEPTEMBRE 2015 AVEC LE SOUTIEN D'EUTELSAT

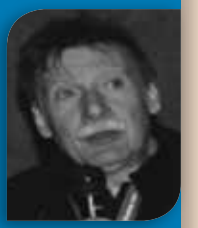
La SMPTE (Society of Motion Picture & Television Engineers) est un acteur important de standardisation internationale pour le cinéma et l'audiovisuel depuis de nombreuses années.
Après avoir repris les propositions du DCI, ce sont les ingénieurs officiant à son bord qui ont formalisé les textes techniques régissant le cinéma numérique, comme la description des DCP et des KDM, avant de les proposer à l'ISO. D'autres éléments importants de l'infrastructure audiovisuelle actuelle sont liés à la SMPTE, comme le SDI, le HDMI, le MXF et plus récemment l'IMF.
La communauté élaborant les standards de la SMPTE se réunit durant quatre plénières par an.
C'est l'occasion d'échanges et de discussions avec les acteurs techniques du cinéma et de l'audiovisuel.
Défendre la qualité de la production et de la diffusion des images et des sons est une mission première de la CST ; c'est pourquoi elle participe régulièrement aux débats techniques qui animent ces réunions, notamment en proposant une nouvelle application IMF, le Cinema Mezzanine Format, afin de stocker les masters issus de la numérisation des œuvres cinématographiques.
Les réunions de septembre ont lieu en général en Europe, à la suite de l'IBC.



LES MEMBRES DE LA LISTE DU PRÉSIDENT PIERRE-WILLIAM GLENN

▶ PIERRE-WILLIAM GLENN

IDHEC en 1965. Directeur de la photographie avec François Truffaut, Alain Corneau, Bertrand Tavernier, Jacques Rivette, Constantin Costa-Gavras, George Roy Hill, John Berry, Samuel Fuller, Jacques Rouffio, Claude Lelouch…
Membre fondateur de l'AFC, membre du comité d'administration de l'ARP. Réalisateur et coproducteur de cinq longs métrages. Producteur. Directeur du département Image de la Fémis.



▶ CHRISTIAN GUILLON

Ancien musicien de rue, photographe ambulant, saltimbanque. Construit et exploite, dans les années 70, le « premier cinéma forain après le désert », « Le Cinambule ». Son entrée à l'Ecole nationale supérieure Louis Lumière lui évite in extremis la grande délinquance et Christian Guillon devient directeur de la photographie. De 1975 à 1985, il occupe cette fonction sur de nombreux courts et plusieurs longs métrages, puis se spécialise dans les deuxièmes équipes (effets spéciaux). En parallèle, il s'initie aux effets optiques en laboratoire dans une société de postproduction – Terminus – puis devient le premier « superviseur des effets spéciaux » indépendant français (*Jean de Florette* de Claude Berri, *Le Passage* de René Manzor). À cette époque, il découvre les images de synthèse et les introduit dans le cinéma hexagonal (*L'Unique* de Jérôme Diamant-Berger, *Les Mille et une nuits* de Philippe de Broca). Au début des années 90, il intègre la société Ex Machina, comme directeur de production sur des films, dits super format (Imax, 65mm, 3D relief, etc.) pour les États-Unis et l'Asie. Il crée en 1992, au sein d'Ex Machina, un département effets visuels numériques pour le cinéma, qu'il dirige jusqu'en 1997 (*Le Huitième Jour* de Jacko Van Dormael, *Microcosmos* de Marie Perennou et Claude Nuridsany, *Assassin(s)* de Mathieu Kassovitz, *Pola X* de Leos Carax, *Le Bossu* de Philippe de Broca, *Mad City* de Costa-Gavras). En 1998, Christan Guillon crée l'Étude et la Supervision des Trucages (l'EST) dont il reste le PDG jusqu'en 2010. En dix ans, et avec un positionnement atypique axé sur la supervision et la production exécutive des FVX, l'EST a trouvé sa place dans le haut de gamme du paysage des effets visuels numériques pour le cinématographe (*Les Rivières pourpres* de Mathieu Kassovitz, *Le Boulet* de Alain Berberian et Frédéric Forestier, *Amen* de Costa-Gavras, *Femme fatale* de Brian De Palma, *Lord of War* de Andrew Nicoll, *Astérix aux Jeux olympiques* de Fréderic Forestier et Thomas Langmann, *Océans* de Jacques Perrin). Au final, il aura travaillé sur plus de deux cents films. En 2010, Christian Guillon fonde L'Agence de Doublures Numériques (ADN), une start-up dédiée à la recherche dans la représentation faciale humaine en images de synthèse. En 2011, ADN gagne les principaux prix de l'innovation et lève les premiers fonds pour développer une activité totalement inédite sur les marchés du cinéma, de la publicité et du jeu vidéo.

▶ JEAN-JACQUES BOUHON, AFC

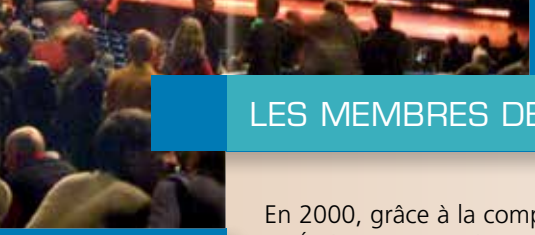
« Après m'être fourvoyé, à mon corps défendant, dans des études de sciences économiques de 1964 à 1968, j'ai pu m'épanouir au sein de l'École nationale de Photographie et de Cinématographie (Vaugirard) de 1968 à 1970.
Après quelques années d'assistanat à la réalisation et à la prise de vues, j'ai trouvé mon bonheur professionnel dans la direction de la photo sur des films publicitaires, des courts et longs métrages ainsi que sur des documentaires. J'ai également eu le plaisir de créer de nombreux éclairages de spectacles (théâtre, opéra, musique) et de réaliser de courts documentaires pour un programme d'Arte : *Archimède*.
Je suis membre de l'AFC depuis 1993. Depuis 2005, j'assure, en compagnie de Pierre-William Glenn, la direction du département Image de la Fémis, tâche qui nous procure la plupart du temps la satisfaction de voir nos étudiants affirmer en quatre ans leurs personnalités. La transmission, à mon sens, fait partie de l'exercice de notre métier, de même que l'indispensable partage d'expériences que nous pratiquons à la CST. »

▶ JEAN-BAPTISTE HENNION

Responsable technique chez 2AVI et enseignant.
Après des études de cinéma à l'université Paris 8 et un CAP d'opérateur-projectionniste, il devient opérateur dans les cinémas Action à Paris et assure des régies de festivals autant dans le cinéma que dans la musique et la danse (il passe par la régie générale de l'Ircam). L'évènementiel reste une source d'inspiration autant dans ses travaux universitaires (ses recherches sur le cinéma dans les fêtes foraines) que dans ses pratiques techniques. Aujourd'hui chez 2AVI, il supervise la partie évènementielle en cinéma et les installations dans les laboratoires et les salles de vision.
Il rédige le Guide technique de la cabine de cinéma numérique en 2010 pour la CST et la FNCF. Formateur à l'Afomav de 2008 à 2014, il est par ailleurs toujours chargé de cours à l'université Paris 8 où l'histoire des techniques et l'écriture cinématographique restent ses champs de recherches actuels.

▶ AUDE HUMBLET

Suite à des études en section Image à l'Insas à Bruxelles, Aude Humblet a travaillé pendant une quinzaine d'années à la caméra en temps qu'assistante, puis en temps que chef opératrice. Par ailleurs elle a été responsable de la Lettre mensuelle de l'AFC de 1994 à 1997. En 1996, elle débute une carrière d'étalonneuse vidéo (ou coloriste) dans le secteur du film publicitaire chez Duboi. Carrière qui se poursuit en 1998 chez Média Lab.



En 2000, grâce à la complicité de L'AFC et de la CST, elle publie un ouvrage sur l'étalonnage nouvelle façon : L'Étalonnage, quel matériel, quel usage ? Mode d'emploi en postproduction. Début 2001, elle intègre le laboratoire Éclair en vue de participer à l'avènement de l'étalonnage numérique de longs métrages tel qu'il se pratique aujourd'hui.
Objectif atteint dès 2002, grâce à Pierre-William Glenn qui lui permet de signer l'étalonnage du film de Claude Lelouch, *And now ladies and gentlemen*. Toujours en poste chez Éclair, elle poursuit sa carrière de coloriste en signant une soixantaine de longs métrages, dont les deux OSS 117, *Gainsbourg, Potiche, Les Femmes du 6e étage, Alceste à Bicyclette, Belle et Sébastien*…
Si l'étalonnage de long métrage est son principal domaine d'activité, l'étalonnage de rushs – argentiques et numériques –, de films restaurés et documentaires font également partie de ses domaines de prédilection.
Son goût des choses artistiques et scientifiques complète son expérience et nourrit ses collaborations professionnelles.
Les quelques projets divers et variés qu'elle a signés ces derniers temps vont de *La Tête haute* en étalonnage de rushes au *Journal d'une femme de chambre* en étalonnage définitif.

▶ ANDRÉ LABBOUZ

Exploitant de salles de cinéma dans le sud-ouest (Gaillac, Caussade et Graulhet) et également programmateur de trois salles dans le Lot, André Labbouz rejoint la direction des salles du groupe Gaumont en 1986 et aura sous sa responsabilité le Gaumont Ouest Boulogne-Billancourt, le Gaumont Les Halles, et le Gaumont Parnasse.
En 1987, il prendra la direction de l'Exploitation des Cinémas Gaumont (Cinéma Scolaire Paris et Province, les Nuits du cinéma dans les salles Gaumont Paris et Province). Depuis 1989, il est le directeur Technique et Postproduction de Gaumont.

▶ KEN LEGARGEANT

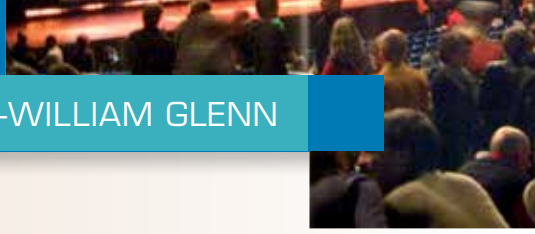
Productions, entre autres : *Mais ne nous délivrez pas du Mal* de Joël Séria, *J'irai comme un cheval fou*, *L'Arbre de Guernica*, *L'Empereur du Pérou*, *Le Cimetière des voitures* de Fernando Arrabal ; *Bel Ordure*, *Monsieur Balbos*, *Genre Masculin*, *La Ville des silences* de Jean Marboeuf ; *Neige*, *Cap Canaille* de Juliet Berto et Jean-Henri Roger ; *Les Princes* de Tony Gatlif.
Directeur de la photo : Arrabal, Marboeuf, etc.
Actuellement : productions pour la Fifa, la LFP (football) et FFT (tennis-Roland Garros).
Exploitant à Cabourg (Cinémas Normandie) et à Saint-Gilles-Croix-de-Vie (Cinémarine).
Éditeur de La Méthode d'initiation à la langue et à l'écriture chinoises, méthode de langue avec DVD.
Associatif : Secrétaire général du Scare (Syndicat des Cinémas d'Art et de Répertoire et d'Essai).
Secrétaire général de Territoires et Cinéma.
Président du groupement d'employeurs Mer & Vie (Saint-Gilles / Les Sables-d'Olonne).

▶ JEAN-PAUL LOUBLIER

Né en 1944 à Saint-Quentin, dans l'Aisne. Technicien électricité-radio à Reims jusqu'en 1962. Projectionniste depuis 1958 en salle. Ingénieur du son à Radio Luxembourg, à la RTF, à la RTS (Radio Télévision Scolaire). Premier Mixage en 1963. Depuis, près de huit cents films et téléfilms. Retraite officielle le 1er janvier 2006. Toujours mixeur pour le plaisir et pour les amis. Membre de la CST depuis 1970. A participé en intervenant à l'Idhec à Vaugirard et à la Fémis. Participe depuis plus de dix ans avec la CST à l'affinage sonore des deux grandes salles du Palais des Festivals de Cannes.

▶ JEAN-LOUIS NIEUWBOURG

Producteur exécutif et directeur de production.
Il travaille actuellement sur la préparation d'une série de 12 x 52' *Versailles 1669 - The Series* écrit par les auteurs de *Madmen* : André et Maria Jacquemetton, en coproduction internationale, d'un film de Jacques Malaterre *L'enfant Renard*, d'un film de Xavier Durringer *Paradise Bitch*. Jean-Louis Nieuwbourg a également travaillé sur RIF de Franck Mancuso (2011), sur *Bellamy* de Claude Chabrol (2009), *L'Auberge rouge* de Gérard Krawczyk (2007), *Les Bronzés 3 - Amis pour la vie* de Patrice Leconte et produit par les Films Christian Fechner (2005), *L'Antidote* de Vincent de Brus (2003-2004), *Chouchou* de Merzak Allouache (2002), *Sur mes lèvres* de Jacques Audiard et produit par Film par Film, Jean-Louis Livi - Ciné B (2000-2001), *Un Crime au paradis* de Jean Becker (2000), *Chili con carne* de Thomas Gilou (1998-1999), *Le Sourire du clown* de Eric Besnard produit par Mandarin auprès de Éric et Nicolas Altmayer (1997), *Le Renard ailé* (TV, 52') de Pierre-William Glenn (1994).
Filmographie sur http://nieuwbourg.free.fr.
En 1992, il avait été location manager sur *Son of Pink Panther* de Blake Edwards. Il dispense ponctuellement des cours dans différentes écoles (Cifap, Geemac, Esra Paris, CEFPF Paris). Jean-Louis Nieuwbourg est membre de l'association des directeurs de production ADPCINETV et membre de la CST.
Études : maîtrise de sciences humaines, droit et sciences économiques, Toulouse Le Mirail.



LES MEMBRES DE LA LISTE DU PRÉSIDENT PIERRE-WILLIAM GLENN

▶ BERTRAND SEITZ

Né le 24 juillet 1960, il commence des études d'architecture aux Beaux-Arts de Paris en 1979.
Tout en étudiant, il commence les expériences professionnelles en agence puis chez Bouygues ou à la SAE. En 1985, il suit les cours de messieurs Fabre et Perrotet et découvre la scénographie à travers le chantier du Théâtre de la Colline qui leur est confié.
À partir de 1986, il commence sa carrière professionnelle en assistant durant quatre ans le scénographe Dominique Pichou, au cours d'opéras et de pièces de théâtre (pour A. Marcel, A. Voutsinas, M. Maréchal, D. Planchon et d'autres).
En 1990, Il commence une carrière de premier assistant décorateur au cinéma en travaillant aux côtés de décorateurs comme H. Tissandier, B. Vezat, F. Emmanuelli ou encore Hilton Mac-Connico pour des évènementiels de luxe.
En 1994, il collabore aux côtés de Jean Rabasse, aux décors de *La Cité des enfants perdus*, point d'orgue de son travail comme assistant.
En 1996, il quitte ce poste à la suite du film *Le Bossu* de Philippe de Broca
(ayant alors obtenu sa deuxième dérogation de carte professionnelle de chef décorateur).
S'en suit alors une longue période d'attente pendant laquelle il expérimente son nouveau poste à travers des films publicitaires (une bonne cinquantaine je dirais). Mais aussi quelques films télévisuels.
En 2001, il signe son premier film cinéma : *Nid de Guêpes* de F. E. Siri, film où l'importance des décors (par le fait qu'ils sont détruits à l'image) et des constructions fut majeure.
À partir de cette année, il collabore avec une vingtaine de réalisateurs comme, Albert Dupontel, Marc Caro, Éric Besnard, Djamel Bensalah, David Marconi et d'autres.
Sa dernière collaboration date de l'hiver dernier pour le prochain film d'Éric Judor, tourné en majorité en studio en Belgique…

▶ DOMINIQUE BLOCH

Diplômé « Image » de l'école nationale supérieure Louis Lumière en 1968, il désire poursuivre la tradition familiale cinéma ; celle de son grand-père, producteur de l'entre-deux-guerres – d'Abel Gance entre autres – et de ses parents, respectivement réalisatrice et producteur, pionniers de la Télévision française.
Au sortir de l'école, il a été pendant plus de dix ans un freelance ayant occupé professionnellement les postes de monteur, assistant réalisateur, caméraman, mixeur son. Il a également réalisé ou coréalisé des films en particulier *Gardarem Lou Larzac* en 1974. À partir de l'année 1976, à l'Ina, il s'est orienté vers la formation professionnelle à ces métiers tout en se formant lui-même à l'ensemble des techniques numériques ayant envahi les moyens de production d'images et de sons. Après avoir poursuivi, entre 1984 et 1994, des activités de formation à l'international (Argentine, Uruguay, Vietnam, Asie du Sud-Est) et avoir assuré des réalisations de films de commande ou des activités de montage à la Cinq (1988-1991), il revient à l'Ina en charge des formations « nouvelles technologies » en production, début 1995. À partir de 2001 et jusqu'en 2007, il est le responsable de l'unité de production des ressources pédagogiques audiovisuelles et de la démarche Qualité en formation.
Il adhère à la CST en 1996 et prend en charge pendant deux ans la responsabilité du département Multimédia (1999-2001). Dans les instances de la CST, il a occupé les missions suivantes : rapporteur du Comité de programmes au conseil d'administration (1999 - administrateur coopté pour l'élaboration des nouveaux statuts (2002-2003). Élu dès la première liste de Pierre-William Glenn, il a occupé depuis juillet 2003, sur votes en CA, la fonction de trésorier de l'Association jusqu'en juin 2015. Il est l'actuel rédacteur en chef de *La Lettre* depuis septembre 2012.

▶ THIERRY DEROCLES

Chef monteur, depuis 1968, de plus de cinquante longs métrages, notamment de Yves Angelo, Enki Bilal, Nae Caranfil, Alain Corneau, Robin Davis, Pierre-William Glenn, Valérie Guignabodet, Denys Granier-Deferre, Marin Karmitz, Philippe Labro, Michel Lang, Patricia Moraz, Christine Pascal, Jean-Marie Périer, Helma Sanders, Joël Santoni, Muriel Téodori...
A participé à l'écriture de scénarios, réalisé deux documentaires et travaillé sur 11,6, le deuxième film de Philippe Godeau.

▶ JEAN-PIERRE DANIEL

« Ma vie active a débuté par cinq années dans la Marine nationale, dont trois sur le porte-avions Clemenceau où j'ai assuré les fonctions de responsable de la télévision du bord, Téléclem. À partir de 1973, j'ai déroulé ma carrière dans les laboratoires cinématographiques. Je l'ai terminée à GTC (Eclair Group) à Joinville-le-Pont en qualité de directeur commercial. Je suis actuellement chargé de mission pour le long métrage et le téléfilm chez Fujifilm Cinéma. J'ai adhéré à la CST en 1986. Pendant dix ans j'y ai été responsable du département Laboratoires et Postproduction Image. J'ai produit et réalisé deux courts métrages et coproduit un long métrage en 1991. En retraite depuis février 2011, j'ai créé une petite société de production. J'ai en cours, actuellement, la production d'un 52 minutes. De plus, je dispose désormais de plus de temps libre pour apporter à la CST les fruits de mon expérience professionnelle.»

Teinte, saturation, luminance, espace colorimétrique, vous croyez connaître ?
« Polyfolium chromodialitique » de Louis du Hauron, les autochromes des frères Lumière ou la psycho-color-rigide de Natalie Kalmus, le procédé Technicolor, cela vous dit forcément quelque chose !
La représentation des couleurs en photographie, en impression papier comme en exploitation salle, nous avons tous été confrontés à un moment de nos parcours professionnels… à leurs imperfections perçues et, de nos jours, aux profils nombreux dans Photoshop !
François HELT nous propose une balade de santé dans ce domaine où, à l'heure du codage numérique, on passe son temps à jongler avec « la couleur » ; mais laissons-lui la parole…

Y a-t-il un observateur standard dans la salle ?

Couleur, colorimétrie

Dans le texte qui suit, j'utilise la notion de couleur dans le sens défini par l'activité scientifique que l'on désigne par colorimétrie. Dans le langage courant, on utilise souvent les mots couleur et teinte, parfois de façon équivalente, pour désigner des qualités qu'un langage plus scientifique regroupe sous le concept plus précis de chromaticité. Ce dernier terme s'applique à des valeurs qui combinent la teinte et la saturation. Il sera question ici de couleur, notion qui regroupe à la fois la luminance et la chromaticité, et qui est l'objet de la colorimétrie. L'ouvrage de Rolf G. Kuehni, Color space and its divisions, donne à la fois un historique très complet des théories sur la couleur, ainsi qu'un état des lieux de l'analyse moderne de la couleur (Kuehni R.G., 2003).

Psychophysique

Tout le monde sait, ou devrait savoir, que la couleur est une notion psychophysique qui n'a pas d'équivalent physique. Ce n'est pas une donnée purement physique. Elle ne peut prétendre à des résultats de mesure avec des instruments quantitatifs et leurs inévitables incertitudes dues aux conditions d'expérimentation. Le spectre lumineux mis en évidence par Newton est la donnée physique qui est à la base des calculs de la couleur. Mais la discipline scientifique de la photométrie ne donne que la distribution de mesures des énergies du spectre électromagnétique et en particulier, pour ce qui nous concerne, dans un intervalle restreint qui est le domaine du visible. Ces données de photométrie ne correspondent pas de façon unique à des données de colorimétrie ; en particulier plusieurs spectres différents peuvent donner des perceptions de couleur identiques ; c'est le phénomène du métamérisme. Cette particularité est essentielle dans nos métiers, car c'est elle qui permet de restituer des scènes colorées filmées à partir de trois spectres fixes. En effet le spectre émis par un projecteur ou par un moniteur n'est constitué que de la combinaison variable des trois spectres invariables des primaires de ces outils de restitution. Pour toutes les couleurs restituées, il est très rare que le spectre résultant soit identique au spectre des couleurs de la scène originale, bien que le rendu perceptif soit presque identique. On a donc quasiment toujours des spectres très différents qui nous donnent les mêmes sensations de couleur.
En s'exprimant de façon concise, la couleur est donc la quantification d'une perception humaine. Cela vaut la peine d'insister sur cet état de fait. Les valeurs de couleur ne mesurent pas, ne rendent pas compte d'une qualité physique des objets, mais du résultat d'un ensemble de fonctions de la vision humaine, depuis la focalisation par l'iris en passant par les récepteurs de l'œil et les traitements neuronaux immédiats jusqu'à des traitements plus compliqués dans les aires visuelles. Les débats philosophiques, nombreux et complexes, n'ont pas fini de se développer pour déterminer si les sensations sont pures et indépendantes des concepts et des jugements.
Où se trouve la séparation entre traitements inconscients et conscients ? Des concepts et des jugements sont-ils impliqués et à quelle étape ? Existe-t-il même des perceptions vierges de tout concept ? La philosophie s'est emparée de ces questions depuis longtemps et de nombreux philosophes proposent de multiples réponses. Ils sont trop nombreux pour les citer tous ; je renverrai donc seulement à un ouvrage collectif sur le sujet, sous la direction de Jacques Bouveresse et Jean-Jacques Rosat, Philosophies de la perception (Bouveresse & Rosat, novembre 2003). Mais les recherches scientifiques récentes n'ont pas permis de trancher sur la question de savoir où s'arrête la sensation pure et où commencent les jugements, inférences et conceptualisations. La constitution récente d'une société pour la philosophie de l'information est une démarche qui me semble intéressante pour éclaircir de nombreux points dans ce domaine (socphilinfo.org).

Instruments de mesure de la couleur

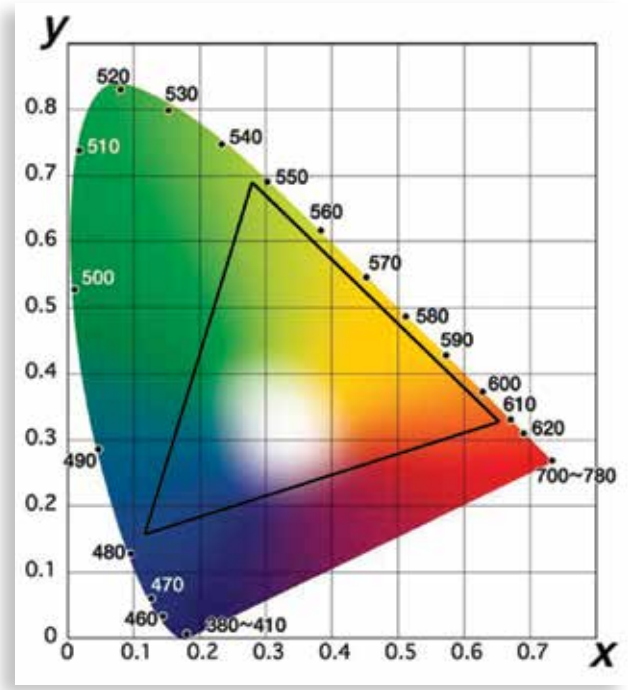
On peut objecter qu'il existe en fait des instruments de mesure de la couleur. Il est vrai que les spectro-colorimètres, conçus pour l'industrie en général, mais utilisés en particulier pour contrôler les projections cinématographiques, fournissent des données chiffrées de couleur.
On peut aussi rappeler qu'avec l'émergence de la physique quantique on a mis en évidence l'interaction de

l'observateur avec l'observation et surtout le rôle important de l'instrument de mesure. Comme le mentionne le physicien Werner Heisenberg, nous n'obtenons des mesures qu'à travers des instruments construits par l'homme qui définit comment l'instrument doit être construit et donc influence la forme de réponse obtenue.
« Since the measuring device has been constructed by the observer... we have to remember that what we observe is not nature in itself but nature exposed to our method of questioning. »
Physics and Philosophy [1958], Werner Karl Heisenberg, 1901-1976.

Mais le fait fondamental pour ce qui nous concerne est que la valeur de couleur est obtenue à partir de données d'énergie du spectre électromagnétique par l'application de calculs basés sur la notion d'observateur standard. Ces données de l'observateur standard sont tirées d'études statistiques et sont appliquées à l'analyse plus ou moins détaillée d'un spectre électromagnétique limité au domaine du visible. Les instruments mesurent les énergies dans un spectre en se situant dans le domaine photométrique ; ils calculent ensuite un triplet de valeurs qui correspond à la perception de colorimétrie d'un observateur moyen. On obtient donc une évaluation qui dépend d'expériences menées sur un échantillon de personnes.

Signification de la couleur

On peut donc calculer des mesures moyennes de la couleur qui se présentent toujours comme trois composantes. C'est l'hypothèse de la trichromie. On obtient



▲ *Diagramme de chromaticité « fer à cheval » et gamut cinéma numérique.*

des triplets de valeurs rouge-vert-bleu pour la plupart des appareils audiovisuels (caméra, moniteur ou projecteur) ; on calcule en fait ces données à partir des triplets de couleurs primaires virtuelles XYZ qui sont universels et plus pratiques pour les traitements. Une représentation très répandue, mais pas forcément bien comprise, présente la chromaticité sur un diagramme en forme de fer à cheval.
Le diagramme ci-dessous est à deux dimensions, mais pour être complet il faut ajouter la valeur de luminance, ce qui nous ramène à trois dimensions.
Il faut insister sur le fait que la mesure de la couleur n'a pas la même importance selon les applications. Les spectro-colorimètres ont été conçus pour l'activité de mesure industrielle (lasers, textile, carrosserie…) où la couleur n'est pas spécialement destinée à transmettre des intentions créatrices. Il s'agit de mesurer par exemple des sources lumineuses, des tissus ou des carrosseries, et plus récemment de repérer des composants chimiques. Mais on ne peut pas comparer cette mesure de la couleur avec celle nécessaire à la création audiovisuelle. Les nuances de couleur ont ici une importance d'une autre nature, artistique, sémantique et culturelle. Le cinéma s'adresse à tout le public et on suppose que tous les spectateurs peuvent voir et percevoir les mêmes scènes. Il est essentiel de retenir que, sauf volonté spécifique, une création cinématographique couleur devrait être appréciée de la même façon par tous à toutes les représentations.
Il faut aussi préciser que l'on se sert de configurations très simples lors des expériences de mesures de couleur. La calibration des appareils et les expériences sur la vision humaine des couleurs sont toujours faites avec des mires peu complexes, très souvent des petites surfaces de couleurs entourées d'un fond neutre. Ceci ne peut pas se comparer à la perception d'une scène entière et les conclusions des études sur la couleur ne se transposent pas si facilement au rendu colorimétrique d'un spectacle audiovisuel. On peut ajouter que la majorité de ces expériences ne prennent évidemment pas en compte le mouvement.
Mais que cachait l'observateur standard ? À l'aune de progrès expérimentaux scientifiques, le moment n'est-il pas venu de questionner la validité de son établissement surtout si on applique ce concept à des représentations imagées artistiques et pas seulement industrielles ?

Observateur standard

L'histoire de la couleur perçue commence très tôt mais on peut faire remonter l'histoire de sa mesure scientifique telle qu'on la connaît aujourd'hui à l'Exposition universelle de 1900 à Paris.
Au congrès international du gaz, durant l'Exposition universelle de Paris le 3 septembre 1900, le professeur Th. Vautier, présente une communication intitulée

« La photométrie des manchons à gaz incandescent », et propose la résolution suivante :
« Le congrès international de l'industrie du gaz, considérant qu'il est de l'intérêt général et commun des producteurs aussi bien que des consommateurs de gaz d'être exactement renseignés sur le pouvoir éclairant des becs employés pour l'éclairage à incandescence, décide :
– une commission internationale sera nommée à l'effet de fixer les règles à suivre dans les observations photométriques des becs à incandescence par les gaz ;
– le bureau du congrès est chargé de procéder à l'organisation de cette commission internationale. »
En 1913 à Berlin, la commission vote la création de la Commission Internationale de l'Eclairage.
« La Commission a pour objet d'étudier toutes les questions ayant trait à l'industrie de l'éclairage et aux sciences qui s'y rapportent, et d'établir, par tous les moyens appropriés, des ententes internationales sur les questions d'éclairage. »

▲ *Les principaux délégués de la CIE à la réunion de Londres en 1931.*

Comme on peut le constater, la Commission visait à atteindre des buts tout à fait pratiques mais se préoccupait également de définitions théoriques. Le principe d'une étude théorique de la couleur est acté officiellement à la réunion de la CIE en 1921. En 1924 à Genève, un accord sur l'observateur de référence est constaté et en 1931 à Cambridge, les bases actuelles de la colorimétrie sont votées. Le système CIE 1931 basé sur l'observateur standard défini à ce moment a été ensuite révisé quand on a considéré que la surface de référence utilisée en 1931 était trop petite. Cela a donné le système de mesure de la couleur CIE 1964 (dit 10°).
Le système CIE 1931 est toujours une référence de nos jours. Ce que l'on peut apprendre également, c'est qu'il a été adopté à titre provisoire en 1931 et jamais révisé en tant que tel. Les expériences qui ont servi à sa définition ont été menées par des laboratoires américains et anglais entre 1928 et 1931. Le nombre de personnes qui a constitué l'échantillon n'est que de dix-sept. On peut imaginer que dans les personnes participant aux expériences il n'y avait pas beaucoup de femmes ou de personnes de culture non-occidentale, sans doute pas du tout. On peut noter en 2006 une tentative de révision des courbes de sensibilité des cônes.
Le système CIE 1964 serait donc plus conforme à une sorte de moyenne internationale. Le nombre de personnes ayant participé est plus conséquent car il s'élève à quarante-neuf. C'est encore assez peu pour représenter une moyenne de tous les spectateurs potentiels du monde entier. Mais le principe est le même pour les deux systèmes, il s'agit d'une moyenne. Une petite note supplémentaire concerne la linéarité de la représentation. Sur le diagramme en fer à cheval de départ on a constaté que les distances ne correspondaient pas toujours à une même appréciation de différence de couleur perçue. Des variations de couleur de même ampleur ne se traduisent pas par des distances égales sur le diagramme. Cela a été mis en évidence par les expériences de Mac Adams. Les résultats de ces expériences ont servi pour le développement d'espaces dits uniformes le CIE Yu'v' entre autres puis les CIELUV et CIELAB. Les données de Mac Adams publiées en 1942 ont été basées sur les résultats de mesure par un seul observateur, P.G. Nutting.

Y a-t-il un observateur standard dans la salle ?

On se trouve donc face à un système qui permet de mesurer les couleurs et de s'assurer que la restitution couleur des appareils est identique, aux tolérances près. Mais pour l'observateur humain, cela peut éventuellement concorder ou bien ne pas concorder. Si les personnes qui observent ont les mêmes caractéristiques que l'observateur standard, tout va bien. Si ce n'est pas le cas, et lors d'une séance de cinéma, il est très probable alors que la restitution sera perçue différemment. La divergence entre les sensations colorées peut ne pas être très grande, donc peu significative. Dans le cas des projections cinématographiques, l'illumination par un spectre continu comme celui de la lampe au xénon donne des variations minimes de perception de la couleur entre les individus. Mais les spectres faits de bandes étroites comme les projecteurs à lasers ou les télévisions à trois primaires à Led ou Oled ont pour effet d'amplifier les variations entre individus.
Constatant ce problème, il a été proposé de redéfinir un nouvel observateur standard qui correspondrait à une moyenne de mâles entre trente et quarante ans. La raison de ce choix est à trouver dans le fait que les étalonneurs à Londres et à Los Angeles sont surtout des mâles âgés de trente à quarante ans. Ce principe avait pour but de donner une restitution plus fiable et plus en accord avec cette partie de la population. Mais il pose à mon avis deux problèmes.

Le plus évident est qu'un étalonnage donné ne correspondrait plus avec les moyennes d'une très grande partie de la population humaine : largement plus de 50 % si on ajoute les vieux et les jeunes mâles à l'ensemble de la population féminine. Les étalonneurs entrant dans la catégorie spécifique auraient donc une plus grande probabilité de percevoir de la même façon les scènes mais pas le public. Le deuxième problème est que même pendant l'étalonnage des scènes, les personnes présentes, directrices photo ou réalisatrices par exemple mais pas seulement, peuvent ne pas avoir les mêmes caractéristiques de perception que les étalonneurs, sans parler des professionnelles de l'étalonnage. Si un accord est trouvé, à quelle moyenne de quels groupes cela correspond-il ?
On va voir tout de suite que certains faits découverts récemment donnent une perspective étonnante à cette proposition de sélection par le sexe et l'âge. Mais il est déjà intéressant de noter que l'on se trouve devant la montée d'une contradiction. Le désir légitime de régler au mieux les appareils modernes se heurte à la variabilité accrue de la perception colorimétrique, du fait des évolutions de ces mêmes appareils.

Trichromie

L'hypothèse de trichromie est pratique et fonctionnelle. Des lois de composition des couleurs, appelées lois de Grassmann, permettent d'exprimer toute couleur par une combinaison pondérée d'autres couleurs. Et c'est très heureux pour nos appareils de restitution, car ces lois permettent, par des calculs simples de composition linéaire, de restituer toutes les couleurs atteignables par un mélange des couleurs primaires de ces appareils. On appelle gamut l'ensemble des couleurs atteignables par la combinaison des couleurs de base d'un dispositif. C'est souvent un jeu de trois couleurs dites primaires ; cet ensemble se présente dans les diagrammes de chromaticité par une surface triangulaire qui a comme sommets les coordonnées des chromaticités de chacune des trois primaires. L'ensemble des expériences de colorimétrie et de recherches biologiques ont validé cette approche trichromique. On s'accorde en effet sur le fait que l'œil possède trois types de récepteurs qui ont des sensibilités centrées sur trois positions différentes du spectre visible.
Il y a au moins deux difficultés. Les lois de composition ne sont linéaires qu'en première approximation. La précision de calcul ne coïncide pas exactement avec le résultat perceptif. Et des résultats de recherches génétiques récentes ont démontré que les femmes avaient la possibilité d'avoir quatre cônes (Jordan C., 1993). (Jameson K.A. et al, 2001) (Neitz M.K., 1998). On savait depuis quelque temps que certains animaux avaient des possibilités de vision des couleurs plus complexes que celles des humains. Mais ceci est nouveau pour la race humaine. Les individus ayant un cône de plus ont une vision plus subtile et plus complexe des nuances de couleur. Une estimation récente indique que 50 % des femmes pourraient être tétra-chromatiques, ainsi que 10 % des hommes. La restriction des mesures à des observateurs sélectionnés par le sexe perd encore en légitimité.

Couleurs et langage

La contribution de Shannon dans son mémoire consacré à une théorie mathématique de la communication (Shannon & Weaver, 1949) a été fondamentale pour les domaines du langage, du codage et de l'informatique en général. Mais elle a aussi influencé de nombreuses recherches philosophiques essayant de fonder une analyse mathématique de l'information sémantique et par conséquent de la perception. Dans cet ouvrage, le philosophe et spécialiste du langage Warren Weaver commente la découverte de Shannon. Il distingue trois niveaux pour la communication de l'information, pour tous les messages possibles, y compris pour la transmission des images animées : le niveau technique, en fait celui que Shannon traite dans la suite ; puis le niveau sémantique, portant sur la façon dont le sens est transmis ; et enfin le niveau de l'efficacité qui porte sur la façon dont le message peut obtenir l'effet recherché.
Une question se pose néanmoins à la lumière des recherches récentes sur la perception de la couleur (entre autres). Peut-on percevoir une couleur tout simplement sans qu'aucune signification, aucun jugement n'intervienne ? Est-ce que l'on peut imaginer un niveau intermédiaire entre technique et sémantique, quelque chose comme le niveau des sensations ? Et surtout est-il possible d'appliquer des calculs à ce niveau ? Il existe peut-être ce que le philosophe Fred Dretske appelle « simple seing » cité dans Perception, knowledge and belief (Dretske, 2000), c'est-à-dire une expérience immédiate de la couleur sans qu'aucun jugement n'intervienne. Une expérience assez étonnante tendrait à le prouver.
Dans cette expérience on rend « aveugles » les candidats aux tests (Boyer, Harrison & Ro, 2005). Pendant une brève période on annihile la conscience visuelle par des impulsions contrôlées. Les aires visuelles sont déconnectées. Dans cet intervalle de temps, on affiche des mires de couleurs simples qui sont supprimées avant que le sujet soit à nouveau conscient visuellement. Les scènes présentées sont ainsi invisibles au sens ordinaire du terme pour les observateurs. Lorsqu'on leur demande ensuite de désigner la couleur qui leur a été présentée, leur choix est exact avec une proportion statistique au-delà de ce qu'une réponse au hasard pourrait donner. Il peut donc y avoir une distinction entre des couleurs en dehors de tout processus cognitif. Il semble qu'il puisse exister des sensations colorimétriques sans jugement (« avant » visualisation consciente dans les aires visuelles).

À l'opposé il a été aussi démontré une relation constante entre le langage et la perception de la couleur. Plusieurs expériences montrent que les couleurs sont distinguées en relation étroite avec le langage natif des observateurs. Cela a été mis en évidence par exemple en demandant de classer plusieurs dizaines de couleurs à un groupe de gens parlant des langues pour lesquelles il n'y a qu'un mot pour le bleu et le vert et pas de mot pour la couleur orange (Pilling & Davies, 2004). La comparaison avec un groupe parlant l'anglais montre que les classements sont différents et dépendent des concepts de couleur présents dans les langues de chaque groupe. Il peut sembler normal que l'on utilise les termes de couleur pour une tâche qui nécessite de trier un grand nombre de couleurs et prend un certain temps, notamment pour mémoriser temporairement les choix. Mais même si l'on simplifie les choix et que l'on réduit le temps que l'observateur peut passer à analyser les données, on obtient des réponses qui sont dépendantes des concepts de couleur du langage. Une autre expérience consiste à demander aux personnes de dire quel est l'intrus parmi un choix de trois couleurs, avec une durée réduite du test. On constate là aussi que les concepts de couleur du langage de chaque personne influent sur le tri effectué. Même dans des processus rapides (état pré-attentif) le classement des couleurs n'est pas universel et il n'y a pas de classement des couleurs indépendamment du langage.

Conclusion provisoire

Il est très important de préciser que ces remarques sur l'analyse colorimétrique actuelle dans nos métiers n'est pas une remise en cause de la nécessité de la mesure scientifique des projections. C'est peut-être une critique d'une approche technologique qui peut manquer d'une certaine hauteur de vue. C'est à coup sûr un plaidoyer pour des recherches plus approfondies et pour une implication plus grande des professionnels associés aux chercheurs dans la recherche d'une conciliation entre mesures précises et prise en compte de la perception des spectateurs. C'est d'autant plus important que les domaines de production télévision et cinéma travaillent avec des espaces couleurs différents et que l'on sera confronté à des conversions automatiques entre ces espaces. Ce n'est pas un sujet qu'il faut ignorer.

La mesure colorimétrique est une approximation et doit être reconnue en tant que telle. La possibilité de l'existence de mesures analytiques de la couleur donne une fausse idée selon laquelle la sensation ou la perception obéissent aux règles de cette science et que tout s'explique ou se gouverne par l'introduction des mesures précises basées sur l'observateur standard.

Serait-il possible de compléter les mesures de la couleur par des analyses portant sur l'effet des sensations de couleur sur le public ? Peut-on imaginer quelque chose de similaire aux indications des météorologues sur le ressenti des températures en fonction du vent et de l'humidité ? Cela ne me semble pas pouvoir évacuer le problème de l'influence de la culture et du langage sur l'appréciation de la couleur. Le but essentiel me semble être celui de s'assurer que l'ensemble des spectateurs perçoivent le même spectacle dans la mesure du possible. Une proposition récente de retenir plusieurs « observateurs standards » me semble être porteuse des mêmes problèmes. Il s'agit toujours de moyennes et il s'agit toujours de caractériser des couleurs séparément et non pas un spectacle.

Je pense que la réponse réside plutôt dans la prise en compte de l'image colorée dans son ensemble. Le numérique rend possible des analyses sophistiquées du contenu d'une œuvre cinématographique. On peut imaginer pour le futur des traitements automatiques d'un contenu qui permettraient de détecter les configurations colorimétriques susceptibles de poser des problèmes ou au contraire repérer les configurations stables pour les variations de perception, de langage ou de culture.

Ces analyses devront être basées sur des théories solidement établies portant sur la perception de scènes plus complexes qu'une simple tache de couleur sur un fond neutre. Certaines pistes me semblent plus prometteuses que d'autres. La théorie Retinex développée par Edwin H. Land, l'inventeur du Polaroïd, est une base sérieuse pour la compréhension de ce problème de perception des couleurs. Et d'une façon plus générale la théorie de la Gestalt contient des analyses pertinentes que l'on peut mathématiser (Desolneux, Moisan & Morel, 2008).

François Helt

Références

Bouveresse, J. & Rosat, J.-J. (Novembre 2003). *Philosophies de la perception ; Phénoménologie grammaire et sciences cognitives*. Paris, Odile Jacob.

Boyer J.-L., Harrison S. & Ro, T. (2005, November 15) *Unconscious Processing of orientation and color without primary visual cortex.* PNA, pp. vol 102, n° 46, 16875-16879.

Desoleux A., Moisan L. & Morel J.-M. (2008). *From Gestalt theory to image analysis : A Probabilistic Approach.* Springer Verlag.

Dretske F. (2000). *Perception knowledge and kelief*. Cambridge : Cambridge University Press.

Ilari P. (2012). *The Philosophy of information – A simple introduction*. Society for the Philosophy of Information.

Jameson K.A. et al. (2001). *Richer color experience in observers with multiple photopigment opsin genes. Psychonomic Bulletin and Review, 8*, 244-261.

Jordan C. (1993). *A Study of women heterozygous for color deficiencies.* Vision Research, 33, 1495–1508.

Kuehni R.G. (2003). *Color space and its divisions, color order from antiquity to the present*. Hoboken, New jersey : John Wiley and Sons, Inc.

Neitz M.K. (1998). *Expression of L-cone pigment gene subtypes in females*. Vision Research, 38, 3221–3225.

Pilling M. & Davies I. R. (2004). *Linguistic relativism and colour cognition. British Journal of Psychology*, pp. No 95, 429-455.

Shannon C. E. & Weaver, W. (1949). *The Mathematical theory of communication*. University of Illinois.

HIGHLANDS TECHNOLOGIES SOLUTIONS

CGR CINÉMAS OUVRE LE PREMIER MULTIPLEXE EUROPÉEN AVEC 100 % DES SALLES ÉQUIPÉES EN HTS QALIF OPTIMIZER

CGR Cinémas, le second réseau français d'exploitation en nombre de salles, et le premier en Europe à avoir lancé la numérisation de l'ensemble de son parc, a récemment inauguré son dernier multiplexe à Vitrolles en lançant une nouvelle génération de multiplexes CGR. À la pointe des technologies de projection et du confort du spectateur, cette nouvelle génération de multiplexes s'est intégralement équipée avec la technologie Qalif de Highlands Technologies Solutions (HTS) pour assurer un contrôle permanent de la qualité de projection de chacune de ses salles.

Célébrant ainsi les vingt ans de l'ouverture du premier multiplexe CGR, le CGR Studio Lumières de Vitrolles est le premier multiplexe de la nouvelle génération de sites CGR Cinémas. Avec douze salles, deux mille-cinq cents sièges et sept cents places de parking, le site prévoit d'accueillir environ sept cent-mille spectateurs par an. Son positionnement haut de gamme, ciblant la meilleure qualité possible, permettra au cinéma de se différencier de la concurrence, avec une meilleure expérience globale proposée aux spectateurs et une exigence de qualité optimale des projections.

Le déploiement des Qalifs Optimizer, assurant un contrôle quotidien de la qualité de projection, son ajustement automatique et sa supervision à distance, permettra à la direction technique de CGR Cinémas de garantir que les équipements de projection sont utilisés au mieux de leurs capacités, optimisant ainsi les investissements effectués.

En effet, chaque salle du multiplexe est équipée d'un Qalif Optimizer en installation fixe, ce qui est une première en Europe. Les unités Qalif Optimizer sont prévues pour ce type d'installations en exploitation. Elles fonctionnent comme des automates de contrôle qualité de la projection, et sont ainsi capables d'ajuster automatiquement et précisément le focus, de piloter la puissance des lampes, d'analyser les systèmes audio en salle (y compris le son immersif) ainsi que la distribution lumineuse sur les écrans. Toutes les mesures peuvent être programmées et lancées automatiquement, avec une supervision centralisée et un accès à distance aux rapports de mesures.

CGR Cinémas a toujours été un réseau d'exploitation innovant et d'avant-garde. Le groupe a été le premier en Europe à croire dans les technologies de cinéma numérique, avec désormais l'immense succès mondial que l'industrie connaît, et qui, en 2009, a consacré Jocelyn Bouyssy « Exploitant de l'Année » lors de CineEurope.

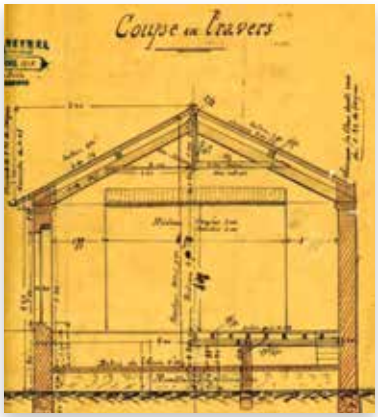
Sébastien Bruel, directeur technique de CGR Cinémas, commente : « Notre réseau d'exploitation est fier de célébrer le vingtième anniversaire de son réseau de multiplexes avec des étapes clés comme l'ouverture du CGR Studio Lumières. Nous croyons fermement en l'importance de la qualité, et en l'expérience proposée à nos spectateurs. Les unités Qalif Optimizer répondent en tous points à nos besoins, et nous aident à tirer le meilleur de nos équipements haut de gamme. Nous sommes heureux de compter sur ces outils professionnels innovants dans le cadre de notre expansion, et sommes confiants pour le futur. »

Patrick Zucchetta, PDG de Highlands Technologies Solutions, ajoute : « CGR Cinémas a toujours été un réseau pionnier, moteur dans l'implémentation des meilleures technologies cinéma. Leur position visionnaire sur le numérique, et désormais sur les systèmes Qalif, nous rappelle le temps où nous leur fournissions leurs premiers serveurs Doremi ! L'histoire se répète, nous sommes très heureux de leur fournir notre plus grand support en tant que fabricant, et d'avoir été choisis pour être intégrés dans leur nouvelle génération de multiplexes CGR. »

© Photos : DR

Dans le cadre du prochain Congrès des Exploitants, une table ronde ayant pour thème « Cinémas et Territoires » est prévue le mercredi 30 septembre.
Lors du dernier festival d'Annecy, nous avons rencontré et échangé avec un des membres d'une association qui s'est engagée, comme bien d'autres dans les villages, à maintenir actif le lieu social qu'est la salle de cinéma. Manuel Dominguez venait pour alimenter les futurs choix du comité de programmation de l'association Les Amis du Cinéma de Buis créée fin 2000 et qui gère Le Reg'Art, salle dont les murs appartiennent à la commune de Buis-les-Baronnies en Drôme provençale.
Au travers de cet exemple, chacun pourra apprécier les chemins d'évolution parcourus par l'exploitation cinématographique en cent-vingt ans d'existence dans ces lieux peu urbanisés, exploitation qui se doit de concilier les règles économiques et satisfaire les légitimes aspirations culturelles des anciens comme des jeunes.

▲ *Juillet 2015.*



▲ *La salle Patronale.*

▲ *Le Foyer en 1962.*

Un vibrant bravo aux Nouveaux Passeurs du Cinéma

Quand on étudie les statistiques du dernier dossier du Centre intitulé « La Géographie du cinéma » on peut vérifier le déséquilibre d'accès aux salles d'exploitation des territoires ruraux face aux territoires citadins et banlieusards.
Buis-les-Baronnies est à mi-chemin entre Nyons et Vaison-la-Romaine. Ces deux petites villes regroupent chacune environ six mille cinq cents à sept mille habitants ; Buis, depuis dix ans, s'est stabilisée autour de deux mille trois cents habitants. L'Arlequin, à Nyons, offre deux écrans – salle rouge de deux-cent-dix places et la verte de soixante-treize places – et il en est de même pour le Florian à Vaison où la salle rouge a une jauge de cent-trente et la verte de quatre-vingt-sept. Indiquons que ces deux villes sont distantes de moins de vingt kilomètres.
Y avait-il de la place pour un cinéma à Buis-les-Baronnies ? C'est ce qu'a cru en 1996-97 Jean-Claude Georgel, déjà propriétaire du Florian et de l'Arlequin.

Un peu d'histoire du cinéma à Buis…

À l'époque, le village n'avait plus aucun cinéma. Les deux salles de cinéma des années florissantes 50-60, c'est-à-dire avant la déferlante de la télévision, avaient dû fermer au cours de la décennie 70.

Ces deux salles de l'après-guerre s'appelaient L'Étoile et Le Foyer des Jeunes. La première était gérée par un exploitant privé, alors que la seconde avait succédé, en 1953, sous l'égide de l'abbé Jean Rieu à la salle de patronage créée entre 1910 et 1914.

À cette époque du début du cinéma, le village de Buis était devenu une petite ville grâce aux tilleuls qui furent plantés en nombre dans les années 1850. Autour du tilleul et des herbes aromatiques comme la lavande, le thym, la sauge et la sarriette, s'était développée une filière locale de négociants-producteurs qui fit la prospérité de la population buxoise. Ainsi, la ville put s'enorgueillir d'une salle de théâtre dépendant de la municipalité et de cette salle de patronage, salle des fêtes polyvalente, fort fréquentée par la population, majoritairement catholique.
Dans les années 30, on note dans les archives qu'outre la salle de patronage, le théâtre municipal a servi de lieu de projection éphémère, ainsi que certains cafés de Buis.
On note sans plus de précision qu'un cinéma privé dans l'immeuble Ricard a vu le jour, puisque « pendant la Deuxième Guerre mondiale, le 7 décembre 1943, sous la présidence du commandant Roustan, à la tête de la délégation spéciale locale, une lettre adressée au préfet réclame l'autorisation de créer un deuxième cinéma sur la place du Marché. »

Y'avait-il de la place pour un cinéma à Buis les Baronnies ?

Mais revenons en 1996, lorsqu'il n'y a plus de salles de cinémas à Buis-les-Baronnies. Jean-Claude Georgel décide d'exploiter à nouveau l'ancien Foyer des Jeunes sous le nom de Cinéma Le Regain. Il va tenir, en tant qu'exploitant privé, trois ans. S'il fait douze mille entrées la première année, il n'en n'obtient que dix mille la deuxième et voit diminuer ce chiffre en cours de troisième année pour in fine s'arrêter à huit mille entrées. Voyant que la rentabilité chutait, il décide alors d'inciter un noyau d'habitués afficionados à reprendre l'exploitation sous une forme associative.
C'est ainsi que la salle de patronage devenue Foyer des Jeunes, puis Le Regain allait vivre sa dernière mue sous le nom prometteur de Reg'Art, retrouvant un cadre associatif convivial et solidaire.

Sur leur site www.cinebuis.fr, l'association définit son beau projet :
« Le Reg'Art » est un cinéma associatif dont le nombre d'adhérents avoisine la centaine chaque année (cent-vingt en 2013). Seul le projectionniste est salarié ; la participation de nombreux adhérents bénévoles en assure également le fonctionnement.
• Le cinéma fait partie des ECRANS, fédération des cinémas indépendants Drôme-Ardèche, qui nous permet de vous proposer le Printemps du Documentaire, Ciné-Mémoire et Collège et Cinéma.
• Avec le LUX, centre multimédia à Valence, nous organisons École et Cinéma.
• Nous diffusons des films pour tous publics et de tous genres. Chaque semaine sont projetés trois à cinq films et un court métrage au cours d'une douzaine de séances en moyenne.
• La salle, classée Art et Essai (avec les trois labels : Jeune public, Recherche et découverte, Patrimoine répertoire) propose en outre d'autres évènements tels que « Le jour le plus court » (le 21 décembre, journée nationale du court métrage), des séances à l'hôpital, des soirées à thème (souvent en partenariat avec les associations locales) des « ciné-goûters » pour le jeune public et des « ciné-seniors ».
• De plus, un partenariat avec Orange nous inscrit dans le dispositif Cinéday, qui propose une place offerte pour une place achetée tous les mardis en contrepartie d'un code fourni chaque semaine par l'opérateur.
Ainsi, Le Reg'Art, salle de proximité, permet de favoriser un accès à la culture dans une région rurale. »

Cette dernière phrase n'est pas l'expression d'un vœu pieux, mais une réalité qu'on peut constater en cette année 2015 sur les bilans précédents : quinze mille spectateurs par an depuis trois ans ; et si j'ai fait référence à l'idée de passeur dans le titre de l'article, c'est que le travail accompli vers les jeunes prend ici toute sa valeur. Amener les jeunes à vivre ensemble sur grand écran l'émotion des images animées sonores est un défi que l'association relève avec brio. Ce partage, les jeunes ne l'ont plus systématiquement devant les écrans familiaux de télévision et individuels d'ordinateurs ou autres tablettes.
Pour y arriver, il faut trouver des synergies et nouer des partenariats gagnant-gagnant.
Ainsi la municipalité de Buis a acheté la salle de cinéma en 2008. Elle soutient l'association en participant aux charges de fonctionnement telles que : eau, électricité, taxe mobilière, ménage, travaux d'entretien technique ; mais aussi sur des investissements plus conséquents tels que la mise aux normes handicapés ou la réfection de la toiture qui vient de voir le cinéma fermé pendant plus d'un an.
L'achat du projecteur numérique en 2013 a été pris en charge par la commune avec l'aide du CNC, de la Région et du Département. Un fonds de mutualisation a été créé au sein des Ecrans pour permettre une redistribution des sommes versées par les distributeurs pour chaque sortie nationale ; opération initiée avant sa disparition par Jean-Claude Georgel.
Enfin citons Adspiramen qui a offert le site internet à l'association. Cette jeune agence de communication basée à St-Auban-sur-l'Ouvèze, assure tous types de supports de communication.

Le succès au rendez-vous des efforts et de l'engagement

Après la fermeture pour travaux, flambant neuf avec ses cent-cinquante et un sièges, le Reg'Art a rouvert le 28 juin à l'occasion de la Fête du Cinéma. Le souci de diversification de la programmation et son éclectisme, allant du film pointu aux films dits commerciaux, ont été de nouveau récompensés puisque l'affluence du mois de juillet laisse présager que les quinze mille entrées pourraient être significativement dépassées au cours de la saison 2015-2016.
Pour preuve complémentaire, on notera le public que l'association a dû refuser le 16 juillet lorsqu'en appui à la cinquième édition des Rencontres du cinéma du monde de Sainte-Jalle, village avoisinant, Yolande Moreau est venue présenter *Le Voyage en Chine* dont elle est l'héroïne dans le Reg'Art !

Rédaction : Dominique Bloch
Remerciements au travail d'archiviste de Christine Jourdan-Mellan.

▲ *151 places et accès handicapés.* *© Photos : DR*

Annecy 2015 a fêté les 30 ans du marché du film d'animation. Le festival a retrouvé le Palais Bonlieu rénové après deux ans de projections aux Haras. La programmation sous la houlette de Patrick Eveno et Marcel Jean a fait la part belle à des évènements, des rendez-vous, des master class, des teasing et des work in progress, autant de présentations d'un jour qui ont parfois rendu difficile une vue d'ensemble pour les festivaliers des productions présentées.

Une innovation de communication en ligne sous le nom de *My Home Festival* a cependant permis au plus grand nombre d'avoir un aperçu des films diffusés. Et pour le prix du Public, le vote a pu avoir lieu via une application en ligne.

▲ *Patrick Eveno et Marcel Jean.*

Côté festival, le Cristal a été attribué à *Avril et le monde truqué*, une réalisation de Franck Ekinci et Christian Desmares sur des dessins de Tardi. Le prix du Jury a récompensé Sarusuberi : *Miss Hokusai* de Keiichi Hara et pour ma part je me suis retrouvé en parfait accord avec le choix du prix du Public à savoir : *Tout en haut du monde*, de Rémi Chayé, une très belle et forte histoire pour un public familial.

Dans ce dossier Conférences Annecy – 2015, vous trouverez la restitution de trois d'entre elles qui nous ont particulièrement tenus à cœur par leur richesse.

- **Outils collaboratifs et méthodes agiles,**
- **L'écriture dans la chaîne de fabrication.**
- **Animer sans dialogue : *Shaun le mouton*,**

Pour les plus curieux, nous les invitons à aller sur le site du festival, lire les synthèses de chaque conférence, synthèses rédigées par Alain Andrieux d'Itzacom pour Citia que nous remercions pour l'emprunt de certaines formulations dans notre propre rédaction.

Dossier à la signature de Dominique Bloch.

Outils collaboratifs et méthodes agiles

Relever le défi de la productivité en développant de nouveaux outils et de nouvelles procédures de travail peut avoir pour effet d'amenuiser la frontière entre l'apport traditionnel des outils informatiques et le projet artistique.

Ainsi en est-il de la plupart des éléments décrits dans cette conférence captivante. La majorité des studios présents montraient leur intérêt à produire par eux-mêmes ces nouveaux outils en interne, souvent en relation avec des recherches universitaires, fondamentales comme appliquées.

Poisson rouge & Anaël Seghezzi

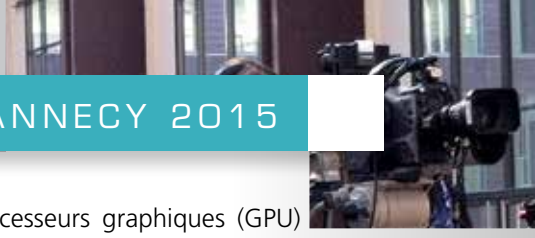
Cette société de films basée à Angoulême a contracté un lien privilégié avec les recherches appliquées de l'informaticien **Anaël Seghezzi**.
Ce dernier a pu développer sans soutien de financement R&D – trop long à mettre en place lorsqu'une production urge – deux logiciels fort prometteurs en compilant d'autres outils, fruit d'un travail antérieur, et cela en échange avec d'autres chercheurs.

• **Hoodou** permet de réduire la nécessité de création du nombre d'intervalles et ainsi de gagner du temps dans le processus de l'animation traditionnelle.

• **MOE** touche à la recherche fondamentale de reconnaissance d'image et propose des « feuilles de styles d'expression graphique » applicables à des continuités d'images en mouvement.

HOODOU propose un calcul intelligent automatisé des intervalles entre deux images-clés. Ce qui est remarquable, c'est que l'approche du logiciel est interactive ; ainsi une modification de l'image-clé de départ sera prise en compte immédiatement dans la génération des intervalles calculés. Le concept mis en œuvre est le suivant : le logiciel enregistre l'épaisseur de trait et la texture de l'image de départ pour la reproduire sur l'image d'arrivée. Ces intervalles étaient jusqu'ici réalisés à la main.

Le gain de temps obtenu est de l'ordre de 4 selon le niveau de fluidité voulu par le projet artistique.
Mis en œuvre conjointement avec le rotoscoping synchrone d'une vidéo, Hoodou va pouvoir gérer les remplissages couleurs tout en tenant compte des variations de luminance de la vidéo sur la restitution des couleurs. Chapeau !



MOE : ce logiciel, également propriétaire de Poisson Rouge, a demandé dix ans de recherche à son créateur. Depuis l'année 2011 le logiciel a été, si on peut dire, débuggé sur deux productions en partie expérimentales à base de rotoscoping :
– le court métrage *L'Affaire Furcy*, primé en 2012. Le défi primé : à l'écran, une peinture à l'huile en mouvement ;
– le pilote d'un long métrage, *Le Repenti*, film réaliste où furent effectués des rendus graphiques – fusains et aquarelle – sur des séquences vidéos.

Le paramétrage de la brosse permet d'en varier sa forme ou son mouvement. Ces changements peuvent être appliqués sur la même vidéo, permettant par exemple de retraiter le contour d'un personnage et de changer l'épaisseur de la ligne sur certains plans.

Le but de MOE est de reproduire un style et garder une cohérence dans l'application du style. Bien évidemment, un effort est demandé à l'ordinateur pour traiter autant d'échanges et de créations d'informations image par image. Selon Anaël Seghezzi : « Pour de la HD, nous avons quinze secondes de calcul par passe, entre dix-huit et vingt-cinq secondes par image. Le calcul CPU est le plus lourd, l'analyse est la plus importante ; ici, nous nous situons à quatorze secondes, auxquelles il faut ajouter une seconde d'affichage. »
Mais là encore c'est bluffant, même si tout un chacun peut se prendre pour un Matisse ou un Hopper !

La société Isotropix casse la baraque dans les grands studios !

En août 2014, Double Negative choisit Clarisse iFX comme outil principal d'éclairage et de rendu. Une approche soudée entre l'équipe de développement de **Yann Couderc** et les clients permet de faire évoluer constamment le logiciel sur la base d'un travail sur mesure adapté à chaque client.

Isotropix a été fondée en 2011 par deux vétérans des effets spéciaux et se positionne sur l'édition et le développement de logiciels d'infographie 3D.
Pourquoi cette percée de Clarisse iFX ?
Il fallait y penser et ce qu'ont compris Yann Couderc et ses vingt salariés : le jeu vidéo a mis en avant la carte graphique dans une conception disons vieillotte qui remonte à la fin des années 1990. Cette conception permettait de soulager le processeur et de rendre possible l'affichage interactif en temps réel, gage d'attractivité du business des jeux.
Cependant, dans la course au traitement de plus en plus réaliste de l'image dans ces jeux, on est vite arrivés à saturer les processeurs graphiques (GPU) qui peinent à traiter cent millions de polygones. Les solutions ont consisté jusqu'ici à décomposer les éléments en sous-éléments appelés « assets ». Et c'est là où le bât blesse : ceux-ci sont traités aussi bien par le GPU de la carte et le CPU de la console ou de l'ordinateur. Du gâchis par doublons de travail que la notion de proxy tenta de réduire. Mais cette étape du proxy coûte cher, aussi bien en temps qu'en ressources mises en œuvre.

Clarisse iFX est un moteur de rendu totalement intégré, qui utilise massivement le calcul distribué, par le biais de plusieurs cœurs. C'est le seul logiciel capable de charger un plan de production en entier sans proxy.

Enfin, et c'est vraiment le cas de le souligner, les responsables d'effets spéciaux peuvent voir en temps réel les effets qu'ils souhaitent obtenir, d'où l'engouement de la plupart des studios, ce que confortent les propos techniques de Yann Couderc :
« Tous les éléments de référencement restent à l'extérieur d'un projet Clarisse. Ils sont généralement importés via le logiciel Alembic et on peut donc les modifier sans casser le pipeline existant.
Il y a une vraie visibilité sur les assets lourds et les plans. Cette technologie permet de les modifier, alors que ces objets lourds n'étaient pas accessibles ou visibles avant. Le pipeline est simplifié et il est possible d'apporter des modifications directes sur le plan final. Enfin, Clarisse iFX accorde aussi la possibilité d'effectuer des sessions interactives avec le réalisateur et les équipes de production. »

Et encore un petit *cocorico* justifié par l'engouement des grands studios d'effets spéciaux !

Michel Ocelot croit aux fées spéciales de Montpellier

Les Fées Spéciales s'est vu confier un développement spécifique pour résoudre une des problématiques de gestion de production du prochain film de **Michel Ocelot**.

Le réalisateur quittant les ombres chinoises de *Kirikou* ou la palette de couleurs d'*Azur et Asmar* nous fera voyager dans le Paris réaliste de 1900, dans une aventure menée tambour battant par une jeune fille. Ce nouveau projet a pour nom *Dilili à Paris* et met en scène de nombreux personnages, engins, tricycles et calèches. Le décor s'appuie sur un grand nombre de photographies du Paris de l'époque, retravaillées, recomposées. Ce projet a notamment nécessité de

conserver des dessins 2D pour les layouts, tout en les intégrant dans des éléments 3D. Un des objectifs était de réduire le nombre de polygones à traiter et les temps de modélisation.

Plutôt que de modéliser une esquisse, un rough layout, ils ont fait le choix d'utiliser les dessins du storyboard. Autant mettre ces formes dans les images à l'écran et dans les étapes de fabrication, plutôt que de se contenter d'avoir un bel outil de communication. Le dessin de Michel Ocelot est suffisamment précis et ratifié par l'auteur lui-même pour qu'il valide par la suite le plan.

Au regard de l'ampleur des assets à mettre en œuvre, en fonction de la narration soit en 2D soit en 3D, l'outil développé par **Éric Serre** et **Falvio Perez** de Fées Spéciales a permis de lister tous les plans et tous les assets avec les paramètres les définissant. Les différents éléments peuvent ainsi être réutilisés et il devient possible de savoir combien de fois ils apparaissent dans le film.

Selon l'éthique de Fées Spéciales, cet outil a été développé en open source et sera à terme disponible pour une utilisation par d'autres. Cette jeune société sous forme de Scop rend les quatre actionnaires égaux. Leur projet se fonde sur une éthique décrite sur leur site et qui mérite l'attention.

Boxtrolls et la sandbox

Laika, le grand studio US de Stop Motion basé à Portland dans l'Oregon, a produit le long métrage *The Boxtrolls*. Plus de cinquante personnages prêts à être manipulés image par image furent mobilisés et soixante décors avec leurs meubles et accessoires furent réalisés. L'animation, les mouvements, placements et perspectives sont des processus qui ne peuvent pas être développés en linéaire pour ce type de projet.

Anticiper le découpage et l'animation dans la technique de Stop Motion est un casse-tête excitant mais risqué pour les acteurs de la mise en œuvre. Une des problématiques de réalisation pour ce projet a par exemple été de savoir comment placer la caméra pour que l'artiste-animateur bénéficie de la plus grande souplesse possible.

Toute aide permettant une prévisualisation est la bienvenue. Et c'est ainsi qu'est née sur ce film la SandBox. Sa mise au point et son développement a été poussé par **Jeff Stringer**, directeur de production spécialisé dans la technique, et par **Jon Dobson**, superviseur général de toutes les étapes de la fabrication.

Les équipes du storyboard ont travaillé en interaction avec les équipes de design et de tournage. L'atelier de réalisation a créé cent-trente-cinq pantins pour représenter les personnages, chacune de ces poupées devant être animée avec des expressions particulières. L'utilisation d'une bibliothèque de visages a été combinée avec un système permettant de rattacher les différentes composantes faciales pour cinquante-trois-mille visages.
Dans un premier temps, des outils ont été développés pour montrer le rendu aux graphistes au fur et à mesure que l'équipe artistique développait ses idées. Maya et Photoshop ont été utilisés comme outils principaux, puis intégrés par la suite dans l'outil SandBox.

L'interface SandBox donne aux artistes un accès à des galeries d'images et permet de contrôler la caméra et de la déplacer dans le décor, de faire des bookmarks sur le placement des caméras, de contrôler la lumière et l'ombre, de déplacer l'axe de l'éclairage, puis d'intégrer des personnages et de les mouvoir dans le décor. Qui peut le plus peut le moins : il est ensuite possible de retravailler les éléments dans Photoshop et de les réimporter dans SandBox.
Cette prévisualisation permet un travail sur des décors complexes avec le directeur artistique avant la construction en dur. Elle permet d'anticiper le placement des marionnettes en synergie avec les souhaits de découpage du réalisateur. Mais dans le stop-motion, pour Jon Dobson et Jeff Stringer, les animateurs restent les vrais apporteurs de vie des personnages !

L'écriture dans la chaîne de fabrication

Alice Delalande, responsable du Fonds d'aide à l'innovation audiovisuelle fiction et animation du CNC, avait souhaité depuis quelques années qu'une des conférences puisse traiter de l'économie du va-et-vient entre les auteurs de l'écriture scénaristique et les acteurs graphistes et animateurs fabricant l'animation finale. **René Broca** et **Christian Jacquemart** ont pu réunir un panel d'expériences très riches montrant que chaque équipe doit trouver son propre modèle pour optimiser cette synergie, gage de qualité narrative et d'économies.

Chez Xilam

Commençons par le cas exemplaire de *Bienvenue chez les Ronks*, série réalisée par **Olivier Jean-Marie** en cinquante-deux épisodes de treize minutes. C'est un cartoon dialogué produit par Xilam Animation, société à l'actif renommé depuis sa création en 1999 par **Marc du Pontavice**.

Particularité de cette série *Ronks* : une double production France Télévisions et Disney. Pour la directrice de production **Marie-Laurence Turpin** il fallait associer de manière conjointe toute l'équipe d'écriture et le storyboarder.
Mais cela ne fut pas aussi facile, comme l'a précisé et montré d'une belle façon didactique (voir photos) **Jean Brune** : « Dans un premier temps les équipes étaient déconnectées, entre le directeur d'écriture, l'équipe technique du storyboard et le réalisateur. Nous nous sommes rendu compte qu'il y avait des déperditions sur l'histoire dans les transitions, entre les étapes de la production. Le texte était trop long, et ce qui nous apparaissait parfois important en termes de développement émotionnel du personnage disparaissait au profit de textes qui nous semblaient secondaires »

« Peu à peu, on peut considérer avoir fait du board-driven en travaillant avec deux partenaires. Le côté aventure a été très développé pour aller dans le sens de Disney. Dans cette série, il y a une vraie structure émotionnelle qui passe par les dialogues dont au final beaucoup ont été écrits par les storyboarders » a commenté Marie-Laurence Turpin.

La validation dans ce processus à deux partenaires a été plus chronophage, nécessitant « les allers-retours avec les diffuseurs pour chaque version, les traductions vers l'anglais pour les échanges avec le story-editor, puis les traductions vers le français pour les validations par France Télévisions. Une story-éditrice travaille aussi avec eux depuis Los Angeles. Elle sert de relais entre les auteurs, corrige les dialogues et fait le lien avec Disney »

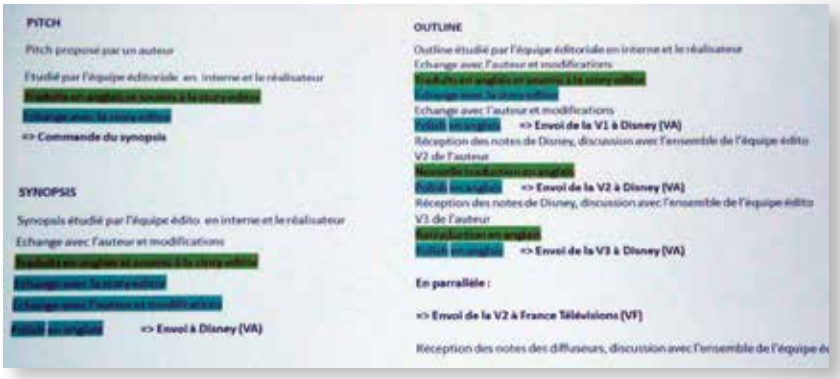
→ ***Code couleur :***
- Parcours émotionnel de Flash
- Parcours émotionnel de Mila
- Parcours de Walter
- Parcours de Mormagnon
- Situation initiale
- Situation finale

PITCH – Analyse de l'équipe éditoriale

Les animaux, ça se bouffe.	**→ Situation initiale**
Mais pour ça, il faut les rattraper.	
Flash explique aux Ronks que l'animal peut être domestiqué.	
On peut même monter dessus et le dirigier à sa guise.	**→ Intrigue Flash**
Bref : il s'agit d'apprendre aux Ronks à capturer (rodéo), maîtriser (dressage), monter (équitation), diriger (concours complet) les gnous.	
Walter est super bourrin.	**→ Trajectoire Walter ?**
Mila a un instinct naturel.	**→ Trajectoire Mila ?**
Flash se la joue Cadre Noir de Saumur.	
Mormagnon veut tout faire capoter à coups de fléchettes et autres accidents destinés à se faire casser le cou au Bartabas bleu.	**→ Intrigue Mormagnon**
Tout ceci peut se terminer en course.	**→ Quelle est l'intrigue ?**
Où Mila montée sur un gnou fou doit être sauvée...	
•••	**→ Situation finale ?**

ANIMATIQUE

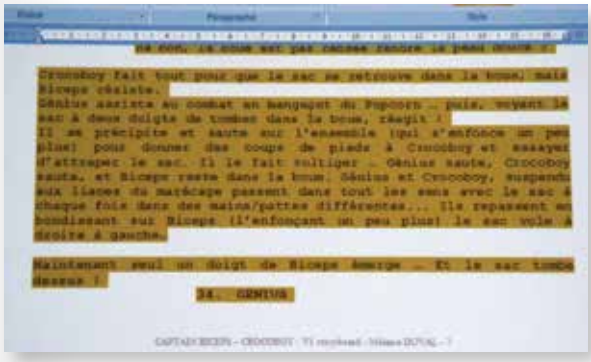
→ ***Code couleur :***
- **Coupes**
- **Ajouts au Storyboard**



La polyvalente Mélanie Duval

Par rapport à la thématique abordée, Mélanie Duval a pu témoigner de tous les côtés des barrières. Ayant commencé par l'écriture de scénario, puis ayant évolué comme créatrice graphique, elle est reconnue désormais comme animatrice.

En démarrant comme animatrice, elle se plaignait des boarders, et en devenant boardeuse, elle a commencé à se plaindre de la longueur des textes des scénaristes. Le grand art est de trouver la forme d'écriture qui suggère le bon visuel.



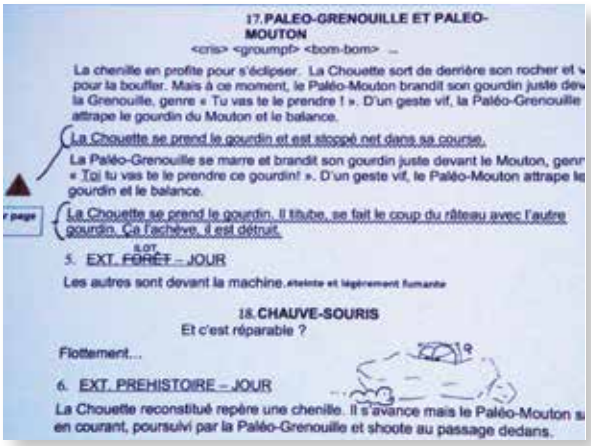
Ainsi dans ***Capitaine Biceps***, production pour des enfants qu'elle signe comme auteure et storyboardeuse, une scène de bagarre ne peut être montrée ; elle ne peut qu'être suggérée sous peine d'un refus du diffuseur.
Dans cette série, les autres scénaristes n'ont pas assez échangé avec elle en tant que storyboardeuse et cela aurait pu faire courir le risque d'un « Frankenstein script ». Un tel script est celui qui survit à toutes les modifications, mais qui n'a plus de cohérence ou de lien avec l'idée originelle. On sait qu'un script une fois validé par la production et la chaîne de télévision est définitif. Il est alors trop tard.

Pour Studio Hari

Josselin Charier est producteur au Studio Hari, fondé en 2006 et qui s'est illustré avec des séries comme *La Chouette, Léon* ou le récent *Grizzy et les Lemmings*.

La spécialité de ce studio est l'esprit cartoon, une suite des gags visuels essentiellement non dialogués, inspirés par l'âge d'or de ceux-ci.

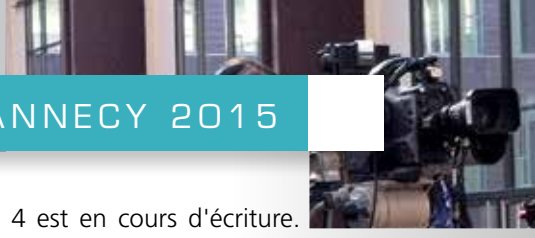
La visualisation du gag passe toujours avant l'écriture. Ecrire le script de façon parlante pour le boarder est une nécessité qui introduit de facto une étape supplémentaire : celle où le réalisateur va annoter ce script. Il rajoute des intentions, supprime ce qui peut l'être, et peut aller jusqu'à faire une ébauche de board (pré-rough) pour étoffer le gag. Il a un rôle de transmetteur d'intentions visuelles.



Cette étape nouvelle a des impacts sur la chaîne des droits d'auteurs. Ainsi, dans la production de *La Chouette*, cette réécriture n'avait pas été anticipée et seuls les scénaristes en ont bénéficié.
Actuellement, le studio se lance la production d'une nouvelle série non dialoguée : *Grizzy et les Lemmings* (soixante-dix-huit épisodes de sept minutes).
Pour écrire le script, ils ont adopté le principe d'une journée de réunion des créatifs d'horizons divers, consacrée exclusivement à cette tâche. Écrire à plusieurs permet de dépasser plus rapidement les impasses narratives et les idées sont plus promptes à émerger.
La structure de chaque épisode est fondée sur un enjeu de départ fort pour générer un conflit, puis un point de rencontre arrive à mi-parcours et relance le scénario. L'épisode se conclut sur un climax.
En ajoutant des personnages extérieurs, ils se sont rendu compte que le conflit originel ne fonctionnait plus. Écrire à cinq leur a fait ainsi réaliser que les personnages secondaires ne devaient pas prendre trop de place.

À coût réduit, animation inspirée ?

Laurent Sarfati est un artiste à plusieurs casquettes. Il est scénariste pour le live, des séries TV, des longs métrages (*Ma Vie n'est pas une comédie romantique*), des séries TV plus courtes (*La Minute blonde* sur CANAL+, *Scènes de ménages*) ou encore des clips.



Il forme un tandem créatif avec le réalisateur **Jérémie Périn** et tous les deux ont raconté ***Lastman***, la série d'animation issue de la BD de **Balak**, **Michaël Sanlaville** et **Bastien Vivès**.

Cette série est soutenue par France 4. Son attrait fort : une série d'animation pour adultes. Mais l'économie y est draconienne. Un épisode de treize minutes dispose d'un budget étriqué compris entre 2 200 et 2 800 € selon l'importance des dialogues.

Comment y arriver ? En muselant trois postes : les décors, la longueur des textes et le rythme du découpage. D'où leur dogme, du moins pour cette série :

• que des plans fixes ;

• huit décors maximum pour treize minutes, avec une réutilisation de décor devenant fétiche d'un personnage et créant ainsi un style ;

• un souci du texte ni long ni trop court. S'il est trop court, le storyboarder est vite sec.

Cependant, pour passer d'une bande dessinée imprimée à une série, il a fallu un développement narratif plus ample.

Laissons Laurent Sarfati raconter : « Nous nous sommes retrouvés, avec tous les scénaristes de *Lastman*, enfermés dans un appartement pendant des semaines. Nous avions placé vingt-six feuilles blanches sur les murs pour les remplir de post-it et d'idées. Il y a une histoire principale et une histoire secondaire par épisode… Quand nous nous mettions d'accord sur le pitch, nous écrivions un synopsis très détaillé pour éviter l'étape du séquencer. L'étape la plus simple a ensuite été de passer du synopsis à un script dialogué ; nous l'avons coécrit avec Jérémie et les trois coauteurs de *Lastman*. Puis ces derniers ont écrit quatre autres épisodes pendant que nous réalisions les épisodes de la série. Écrire avec eux était, pour Jérémie et moi, une nécessité. »

Désormais, ce binôme encourage à écrire dans un maximum de styles possibles, et à coécrire pour découvrir de nouveaux styles, notamment avec des boarders et des illustrateurs pour susciter davantage d'idées visuelles. Comme Mélanie Duval, il vaut mieux trouver le visuel qui suggère que de montrer !

De l'autre côté de l'Atlantique

Chris Nee est une scénariste, productrice et showrunner chez Disney. Elle écrit depuis vingt ans pour l'animation, avec des séries télévisées comme *Henry Hugglemonster, The Doc Files* ou encore *Angela Anaconda*.
Elle est le showrunner de *Docteur La Peluche* qu'elle a créé et dont la saison 4 est en cours d'écriture. Cette série atteindra les cent épisodes, d'une durée de trente minutes chacun.

Presqu'inconnu sous cette appellation en France, le rôle du showrunner est unique. Il contrôle l'ensemble du projet et supervise chaque étape : l'écriture, mais aussi l'enregistrement des voix, l'animatique et la production de la musique. Il est aussi chargé du mixage final. Les showrunners doivent avoir une vision globale du projet. Le réalisateur peut assumer cette fonction, mais dans ce cas il doit être intégré dès le départ. Aux États-Unis, aucun syndicat ne les représente.

« Quand vous écrivez pour l'animation aux États-Unis, vous ne recevez pas de royalties. Je suis payée en salaire et je suis responsable de tout écrire et tout superviser. » ajoute-t-elle pour continuer :
« La plupart des gens qui écrivent n'ont pas été formés pour l'animation et n'ont pas une idée claire de l'ensemble du processus. Ils n'ont pas conscience qu'il ne faut pas le surcharger. Ainsi les gens du script ont tendance à protéger le scénario, mais le showrunner doit savoir prendre la meilleure décision pour le réalisateur. La production marche bien quand les deux se font confiance, car il est question de temps et de budget. »

À une question venue de la salle, Chris Nee en vient à définir l'engagement du showrunner :
« Nous avons toujours besoin aujourd'hui d'une personne qui se bat pour l'âme d'une série et qui lutte pour défendre ses intérêts. Car l'animation coûte cher ; nous avons donc besoin de cette personne pour lutter contre les intervenants extérieurs ou les diffuseurs qui proposent des modifications. Quelqu'un doit être prêt à défendre le projet, sinon il est impossible de défendre une cohérence esthétique, et la production se disloque. C'est un fil rouge, une ligne directrice donnée par une personne. » Puis elle détaille le processus d'écriture : « Nous écrivons, puis nous demandons aux diffuseurs ce qu'ils en pensent. Nous enregistrons d'abord les voix ; nous ne faisons pas travailler les artistes du storyboard au départ. Puis nous réalisons la musique. Nous appelons les storyboarders après cette étape. Ensuite nous réalisons l'animation puis effectuons un centre de révision avec les clients. Mon programme bouge en permanence, mais avec mon équipe, souvent composée de quatre personnes, nous n'avons jamais dépassé le budget ni les délais impartis. »

On l'aura compris, la synergie est nichée dans la confiance entre les membres de l'équipe et dans tous les cas on doit faire l'économie de la manifestation des egos pour privilégier la narration animée à l'écran !

Animer sans dialogues : *Shaun le mouton*, le film

William Becher, superviseur de l'animation au studio Aardman a régalé le public nombreux en détaillant la minutie nécessaire pour donner vie sans le recours à des jeux de mots et aux modulations de voix d'acteurs. C'est la singularité du long métrage *Shaun le mouton*, que de se passer de dialogues.

Le film propose évidemment une bande sonore. Des soupirs, des onomatopées, du souffle d'êtres humains contribuent à suggérer le monde vivant des personnages en contrepoint de la partition musicale.

Toutes les expressions de Shaun – personnage simple – sont concentrées dans ses yeux, ses paupières et ses oreilles. Les animateurs utilisent une quinzaine de formes de bouches différentes par personnage pour exprimer une variété de bruits et toute une panoplie d'émotions.

Pour Shaun, ses paupières sont le seul élément dont ils disposent pour faire varier l'expression de son visage. Les animateurs l'ont complété par un travail très subtil sur le positionnement de sa tête et de ses épaules dans le cadre.

Avec l'expérience de la série télé, le long métrage a été mené à bien en deux ans. Un record pour une production en stop-motion animation. Une équipe de quatre personnes a réalisé près de quatre-vingt mille dessins, rassemblés et montés pour servir de base au film. La scénarisation et la réalisation de l'animation n'ont nécessité qu'une dizaine de personnes et, une fois le scénario bien avancé, l'équipe artistique a commencé à prendre les choses en main. Les techniciens, les charpentiers et les différents artisans se sont rassemblés pour donner vie à l'histoire. Tous les objets et les accessoires ont été réalisés sur mesure, aux dimensions de Shaun.

Chaque niveau de détail est nécessairement très travaillé par les équipes du studio. Tout est monté comme un assemblage en puzzle, qui peut être démonté et remonté ensuite dans d'autres zones. Tout doit être prévu en de nombreux exemplaires car des scènes ont été tournées en parallèle. Pas moins de trois-cent-quatre-vingt quatorze marionnettes ont été réalisées manuellement. Trente exemplaires de Shaun ont été, par exemple, utilisés.

Éclairer comme une production, faire ressortir la neige ou les ordures !

Les donneurs d'âme.

Wallace et Gromit avaient une armature interne longue à sculpter et à modeler. Pour Shaun, un squelette articulé en métal générique constitue l'armature, mais il fallait trouver un matériau assez dur et souple pour des personnages qui ont souvent une tête qui se détache. Un moule où l'on coule le silicone a donc été réalisé pour chaque partie du corps, avant de lui appliquer une couche de plasticine et de le passer au four.

Un planning très rigoureux et détaillé.

Contrairement à l'animation avec des dessins-clés, le stop-motion rend difficile tout retour en arrière puisqu'il est pratiquement impossible à un animateur de retrouver l'exacte position d'un plan précédent.
D'où un planning logistique qui ne peut rien laisser au hasard !
Par jour, un animateur tend à satisfaire trois secondes utiles d'animation. Si un plan doit être refait il le sera donc entièrement au bout d'une semaine. Le film a commencé avec deux animateurs pour finir avec dix-huit. Pour créer un plan du début à la fin, la nervosité est partagée des deux côtés. Il faut atteindre l'objectif du réalisateur du premier coup ; la communication est centrale. Le lieu de travail de l'animateur se situe sur le lieu de l'action du film. Ici, il faut devenir le personnage, et penser à sa place.

Place aux donneurs d'âme !

Rappelons qu' « animer c'est donner une âme », mais dans le cas Shaun William Becher a précisé que : « Au départ, chaque marionnette que nous fabriquons dispose d'un endroit où l'animateur peut mettre ses doigts pour pouvoir effectuer un mouvement et, dans le cas de Shaun, cela leur a permis de simuler les légers mouvements de la laine de Shaun, lui donnant VIE !

Le cinéma géorgien : une vitalité qui fait tant plaisir à voir !

Dominique Bloch

Le quarante-troisième Festival International du Film de La Rochelle a encore frappé fort pour plus de quatre-vingt-mille personnes. Comme toujours, une programmation diversifiée a suscité des échanges passionnés entre les spectateurs dans les queues et dans la bonne humeur d'un soleil abondant.
Tous les cinémas, tous les courants, tous les pays sont honorés. La musique cette année avait une place de choix supplémentaire dans l'intégrale de Luchino Visconti. Une farandole d'œuvres d'autres réalisateurs accompagnait avec force cette rétrospective majeure : Olivier Assayas, Hou Hsiao-Hsien, Famille Makhmalbaf, Louis Feuillade et Musidora, Marco Bellochio, Alexander Mackendrick et les trésors des Studios d'Arts de Shanghai. Les traditionnelles rubriques *Ici et ailleurs* ou *D'Hier à aujourd'hui* prouvaient à l'envi l'éclectisme des programmeurs sur des avant-premières, comme sur des restaurations.
Mais pour l'envoyé de la CST, rédacteur de cette rubrique, si choc et passion de cinéma il y eut, c'est grâce à la rubrique Découverte qui proposait un panorama en dix films consacré à la Géorgie d'aujourd'hui.

Dans les années 1980 j'avais approché l'œuvre d'Otar Iosseliani, alors exilé en France. Je l'avais même rencontré et j'ai souvenir d'un mémorable petit déjeuner hareng-vodka partagé avec lui en compagnie de Vincent Blanchet. À l'époque pour moi, au travers de ce réalisateur, l'esprit surréaliste belge pouvait être complété de l'inattendu poétique propre aux Géorgiens.

Et pan, voilà qu'en 2015 je me réveille devant ce que j'appellerais volontiers une Nouvelle Vague géorgienne. Une nouvelle vague car, à l'instar de celle des années 60 en France, ces trentenaires réalisateurs – femmes comme hommes – posent un regard social sur leur passé contemporain et l'état de la société géorgienne actuelle. Vous l'aurez compris, à mes yeux et oreilles, ils ou elles traitent de ce qu'il faut traiter cinématographiquement pour parler aux Géorgiens et, par-delà eux, à nous tous. Et ils ou elles parlent cinématographiquement en rendant palpables des tensions et des émotions concentrées sur deux ou trois personnages. Ceux-ci sont confrontés à une situation qui est le plus souvent celle d'un engrenage broyeur dont l'aspect moral n'est pas absent.

Maniant l'ellipse, proposant des rythmes languissants aussi bien qu'accélérés, les aspects formels proposés servent le propos sans dogme et permettent un espace de questionnement aux spectateurs, loin de la tendance des films aux effets volontairement séducteurs.

Comme l'indique avec justesse Ksenia Konstantinova dans son introduction aux films présentés dans le catalogue imprimé du festival et disponible sur le site de celui-ci :

« …Ce cinéma fait émerger de nouvelles représentations de la société géorgienne au sortir de la crise. Il est en quête de héros contemporains capables d'incarner les symptômes créés par le trauma post-soviétique. »

Deux bouleversements traversent les œuvres présentées :

Le bouleversement des rôles femmes/hommes dans le terreau traditionnel caucasien sexiste. Cet axe concernait six films projetés à la Rochelle. Quatre l'exprimaient du point de vue féminin : *Eka et Natia, chronique d'une jeunesse géorgienne* (2013) de Nana Ekvtimishvili et Simon Gross, *Brides* (2014) de Tinatin Kajrishvili, *Keep Smiling* (2013) de Rusudan Chkonia et *Line of Credit* (2014) de Salomé Alexi.
Deux autres films – inédits en France et signés par Levan Koguashvili – en donnaient le versant masculin : *Street Days* (2010) et *Blind Dates* (2013)

Le deuxième bouleversement est celui induit par le retour à l'indépendance, les contrecoups sociétaux de la guerre civile géorgienne (1991-1993) et de la guerre d'Abkhazie (1992-1993).
Mais, là encore, il s'agit d'inscrire la trame scénaristique dans un vécu à hauteur d'êtres humains. Point de fresque historique grandiloquente. Dans *L'Autre Rive* (2010) et *La Terre éphémère* (2014) de George Ovashvili et *Mandarines* (2014) de Zaza Urushadze, ces conflits sont exprimés du point de vue des innocents, des plus impuissants qui ne peuvent que constater et subir ;

et nous spectateurs en ressentons d'autant plus l'absurdité cruelle !

Notre enfance à Tbilissi

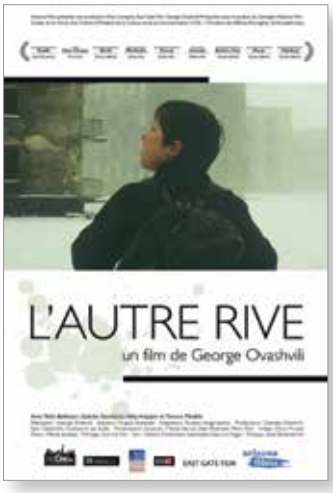
Mon coup de cœur a été pour *Notre Enfance à Tbilissi* dont j'avais raté la sortie en France fin 2014.
Dans ce film de Teona et Thierry Grenade, le personnage principal enfreint la loi et s'adonne au racket – revers de la liberté nouvelle – pour aider son petit frère à réaliser son rêve. Des contradictions déchirantes se manifestent, révélant la complexité des choix moraux à laquelle une certaine population doit faire face afin de s'adapter à la nouvelle réalité. Le couple de réalisateur-scénariste ont, avec une délicatesse rare et dans une lumière signée par Julie Grunebaum, recréé l'ambiance chaleureuse d'une rue où tout le monde se connaît, et décrivent les rapports subtils entre le grand frère, la mère et le jeune musicien prodige !

Dans la suite de cet article, je tenterai de faire vivre le désir pour les autres films en citant des commentaires dus à la plume d'autres critiques.
Commençons par ce que dit Arnaud Schwartz, *La Croix*, 9 décembre 2014 :
« *Notre Enfance à Tbilissi*, d'une belle sobriété, est de ces films qui, derrière une apparente simplicité, laissent imaginer ce qu'ils suggèrent avec peu de moyens. Et touchent par leur absolue sincérité. »

Street Days

Ce film de met en scène un junkie dont l'addiction est présentée comme étant en partie causée par son incapacité à s'adapter aux nouvelles conditions de vie qui succèdent à l'Union soviétique, aux guerres et à la crise financière. Malgré tout, cet homme déchu, parce qu'il désire conserver sa dignité, refuse de franchir l'ultime seuil de la délinquance.
Ce sobre drame familial va bien au-delà d'une simple description de l'addiction à la drogue. C'est une réflexion sur toute une génération qui avait vingt ans après la chute de l'Union soviétique… ».

L'Autre Rive



Tedo travaille comme apprenti dans un modeste garage et commet de petits larcins pour éviter à sa mère de se prostituer. Il décide de partir à la recherche de son père, resté sur « l'autre rive », au-delà de la frontière, en Abkhazie…
« Si *L'Autre Rive* échappe au misérabilisme et atteint ce ton rêveur (et pourtant lucide) qui le rapproche de l'univers magique des contes, c'est grâce à la présence étonnante du jeune Tedo Bekauri, qui interprète son homonyme. »

Thomas Sotinel, Le Monde

Eka et Natia, chronique d'une jeunesse géorgienne

« La grande et belle affaire du film, c'est l'amitié romanesque qui lie Eka et Natia. Leur alliance, faite pour beaucoup de fous rires et de tocades de leur âge, est surtout un front du refus. Si la liberté retrouvée fut la grande avancée de la Géorgie au début des années 1990, l'émancipation des femmes, a fortiori des filles, n'était apparemment pas à l'ordre du jour. Au service de cette parabole pour une Géorgie toujours en chantier, une image somptueuse, signée Oleg Mutu, et surtout deux merveilles d'actrices débutantes recrutées à Tbilissi : Lika Babluani et Mariam Bokeria. Leur grâce est d'être belles et rebelles, comme si de rien n'était. »

Gérard Lefort, Libération, 27 novembre 2013

Keep Smiling

« Inspiré d'une histoire vraie, le film raconte les dessous d'un rocambolesque jeu télévisé imaginé par de cyniques producteurs. Réaliste sans jamais sombrer dans le sordide, Rusudan Chkonia, qui joue l'une des candidates, souligne la spécificité caucasienne de ses personnages, le machisme exacerbé des pères de famille au chômage, la soumission des épouses… On suit avec passion les états d'âme et les peines de cœur des candidates, prêtes à tout pour remporter le gros lot. »

Anne Dastakian, Marianne, 14 août 2013

La Terre éphémère

En Géorgie, sur le fleuve Inguri, des bandes de terres fertiles se créent et disparaissent au gré des saisons. Un vieil Abkhaze et sa petite fille cultivent du maïs sur une de ces îles provisoires. Leur lien intense à la nature est perturbé par les rondes menaçantes des gardes-frontières.
« … le cinéaste géorgien George Ovashvili donne le sentiment de la lenteur des jours, de la fatigue du travail… De temps en temps passe l'embarcation des gardes-frontières, qui lorgnent la jeune fille, surveillent son grand-père. Sur cet espace minuscule, le metteur en scène fait tenir les grandes tensions humaines éternelles du désir et de la violence. Ce beau film à la simplicité sans phrases est comme une réduction de l'histoire humaine, poignante de grandeur et de misère. »

Marie-Noëlle Tranchant, Le Figaro, 23 décembre 2014

►►► SUITE ET FIN EN PAGE 35 ►►►

La rencontre de Jean-Claude Larrieu et de Pedro Almodóvar est une belle histoire

Il reçoit un jour un appel de la production El Deseo, lui demandant s'il pourrait être libre au printemps 2015 pour le tournage de *Silencio*, son nouveau projet, assorti d'une exhortation : rester discret.
Alors qu'il tourne à Annecy *Floride*, réalisé par Philippe Le Guay, il accomplira en octobre 2014 un déplacement de vingt-quatre heures à Lyon, invité à y rencontrer en tête-à-tête Pedro Almodóvar venu en France recevoir le prix Lumière.

▶ *C'était comment cet entretien ?*

– C'était émouvant de me retrouver face à cet homme dont l'œuvre n'avait cessé de me toucher depuis toujours. On s'est embrassés, puis on s'est assis confortablement l'un à côté de l'autre. Cela a duré une heure quinze ; c'était chaleureux et fluide, souvent profond et très surprenant pour moi, car je n'avais jamais rien fait pour qu'une telle proposition puisse me parvenir.

▶ *Être intermittent peut parfois réserver ces grandes joies ?*

– J'avais été choisi sans le savoir, avant même cette toute première rencontre… Pourquoi ? Comment ? Ce sont des questions que je n'ai pas posées. Ce sont les confluences d'une vie.

Nous sommes à Madrid, café de Oriente, derrière lui le Palacio Real et le grand soleil d'une fin d'après-midi au mois de juin. C'est le vingtième film réalisé par Pedro Almodóvar et le quarantième éclairé par Jean-Claude.
Il parle couramment l'espagnol et c'est la seule langue pratiquée sur le plateau.
Né dans les Hautes-Pyrénées, il l'a apprise tardivement par attirance pour cette culture et pour son histoire. Mais étrangement il n'a découvert l'Espagne qu'après plusieurs voyages en Amérique du Sud.
Depuis, il a acquis une expérience de ce pays en tournant principalement avec Isabel Coixet dont il a éclairé sept films. Le premier, *My Life without me*, à Vancouver en 2003 et le dernier, *Nobody wants the nigth*, en Norvège et en studio à Sofia, avec Juliette Binoche, le film qui a ouvert cette année le Festival de Berlin.
El Deseo avait produit deux de ses films. Jean-Claude n'était donc pas un inconnu pour Agustin et Pedro Almodóvar.

© Photo : DR

– Bien après ce premier rendez-vous avec lui, reprend Jean-Claude, quand la préparation du film a commencé, j'ai fait un premier voyage de huit jours à Madrid ; on a parlé, vu quelques décors, j'ai travaillé à constituer mon équipe, j'ai choisi le matériel ; puis un deuxième voyage, et aussitôt après un troisième ; là, je me suis installé dans un appartement, comme pour toujours !

Après les repérages, à Madrid, à Séville, en Galice, en Aragon, les essais ont alors commencé.
Les essais sont pour Pedro comme un vrai tournage qui dure deux semaines. Toute l'équipe est déjà en mouvement et on confronte tous les éléments dans des décors intérieurs réels, avec les comédiens : le rouge du canapé, la couleur des rideaux, des murs, les tapisseries, les maquillages, les costumes, les coiffures qui ont une importance majeure. On revient trois fois sur les choix. J'étalonne le matin en 2K au laboratoire les plans tournés la veille et le soir on les visionne. Tout est repris dans les plus minutieux détails.
Puis c'est le tour du jeu des comédiens qui, ajusté à la virgule près, sera la plus ardente aventure.
Avant tout, c'est l'artiste que je découvre en Pedro Almodóvar, avec le bonheur de percevoir toutes les nuances de son magnifique langage.
Il est un personnage picaresque. On ne se parle pas, mais on ne se quitte pas un seul moment sur le plateau. L'un sait toujours que l'autre est là. Et s'il m'adresse la parole c'est en fait seulement pour me faire plaisir…
Jean-Claude me confirme que Pedro est entouré au plus haut niveau, depuis les premiers jours, de collaborateurs fidèles. Un climat de confiance auréole l'ensemble. L'organisation dominée par Esther Garcia est parfaite et l'équipe en permanence réactive.

▶ *Quand vous avez parlé du film au début, il t'avait donné des références ?*

– Non, on n'avait rien défini. Pour moi, la seule référence avec lui reste ses propres films.
Jean-Claude Larrieu est, à ma connaissance, le sixième

directeur photo à travailler avec Pedro Almodóvar, après Jose-Luis Alcaine, Alfredo Mayo, Javier Aguirresarobe, Alfonso Beato et Rodrigo Prieto. Tous sont talentueux et j'ai envie de dire qu'il serait difficile, dans le cas de ce réalisateur, de distinguer leurs images respectives.
– Il met l'œil dans la caméra ?
– Non. Il choisit les axes avec un viseur et c'est Joaquin Manchado, cadreur instinctif et jardinier méticuleux, qui concrétise d'une façon poétique chaque plan. Les choix de Pedro ne sont jamais spectaculaires. Il écarte les propositions purement esthétiques car il ne perd jamais sa vision des personnages, ni l'architecture des décors et des fonds qui les révèlent. Puis il regarde dans le moniteur. Et là il s'enflamme, autour du jeu et des détails qui font le plan.

▶ *Dans quel format tournez-vous le film ?*

– 1.85. Avec une caméra Alexa XT Plus, version 160129.
– Ce n'est pas fréquent pour Pedro, plus coutumier du scope Panavision que du format Academy…
– Pour cela j'ai choisi des optiques Cooke, pas très éloignées des Primo et aussi de temps en temps nous utilisons un zoom Optimo Angenieux 24 x 290. Mais en général, on ne varie les optiques que du 27 mm au 65 mm.

Pour Jean-Claude, ce film est un champ immense de découverte, très inattendu.
– Je suis né dans un village au pied des Pyrénées, j'y ai vécu vingt-et-un ans dans la plus rudimentaire simplicité, celle qui – disait le poète Hölderlin – rejoint l'extrême culture. Je me reconnais étrangement dans cet homme touffu et flamboyant né au centre de l'Espagne, dans la Mancha.
– Pedro, lui dis-je, a confié dans une première interview à El Pais que la particularité de ce nouveau film par rapport aux précédents, c'est qu'au lieu de se situer entre Madrid et le sud du pays, dans des tons purs, l'action se déroule dans la moitié nord de l'Espagne : la Galice, l'Aragon, Huesca au pied des Pyrénées, donnant une palette de couleurs tournant cette fois autour du vert, du gris et du brun.

▶ *Comment ça se traduit pour toi ?*

– Il y a chez Pedro, qui progresse d'un film à l'autre, une régularité dans le goût.
Je constate qu'il ne fonctionne jamais par théories ou par concepts, mais par le visuel. Il a besoin de voir, de voir et de revoir. Je ne crois pas qu'il puisse s'aligner sur un concept de palette, je le vois plutôt réagir du fond de son être sur ce que lui révèle la mise en scène vue au travers du cadre. Au fil des essais, des couleurs ont pu glisser d'une palette jusqu'à son contraire. Il ne recherche dans ses choix ni à se copier, ni à choquer, et pourtant au final il se ressemble comme personne.
Entre les tout premiers jours et les essais filmés, j'ai vu la couleur des murs changer plusieurs fois après la

© Photo : DR

projection au laboratoire, la tapisserie aussi ; de même son insistance sur le rendu du granulé des carrelages, les vrais comme ceux du décor ; les objets arrivaient par centaines et repartaient, les meubles aussi. Et c'est une construction qui s'opère sur plusieurs jours, par touches. S'il peut remarquer même un point brillant dans un coin, c'est finalement plutôt la gestuelle des personnages, leurs attitudes, le sens du texte qui peut être remis en question d'un plan à l'autre.

▶ *Vous avez évoqué ensemble son passage de la pellicule au numérique ?*

– C'était inutile. Ce saut majeur, il l'avait accompli sur son avant-dernier film, à contrecœur selon lui, et après avoir procédé à des essais comparatifs vastes et minutieux, pour se rendre compte que la différence entre les deux techniques d'enregistrement de l'image était devenue peu perceptible.

▶ *Dans ton propre parcours, comment s'est passé le virage de la pellicule au numérique ?*

– Personnellement je n'aurais rien changé si je n'y avais été poussé par « l'air du temps »… de même que beaucoup d'entre nous...
– et par le désir des fabricants de matériel j'ajouterais… !
– L'apogée du 35 mm a été pour nous tous un sommet éblouissant reprend Jean-Claude.
En 2008, lorsque je préparais *Map of the sounds of Tokyo* avec Isabel Coixet qui devait se tourner au Japon, j'aurais préféré tourner en 35 mm ; tout aurait été plus facile. Mais la production avait décidé de tourner en numérique avec la nouvelle caméra d'alors, la Red. On disait qu'elle offrait, pour la première fois en numérique, un vrai « look cinéma ». Pourtant, pendant notre tournage, sortira à Cannes Che de Stephen Soderbergh, premier film tourné ainsi, et son rendu nous sembla à tous d'une mocheté absolue... ! Mais le monde entier voulait ce changement.

Donc sur quoi se baser ? J'ai organisé des essais comparatifs 35 mm et numérique à Barcelone, de jour et aussi de nuit. Je n'ai pas été satisfait des résultats, mais le film se tournant majoritairement de nuit, et les rendus de nuit étant ceux qui répondaient le plus favorablement, nous avons décidé, par la force du temps, de choisir ce système.

Ce que je voyais sur le tournage, jour après jour, sur l'écran de contrôle de l'ordinateur, n'était satisfaisant

que pour moi seul et cela laissait encore toutes les inconnues quant au résultat final sur grand écran puisqu'aucun procédé ne permettait de porter ces essais jusqu'à leur terme final en film au moment de ce tournage.
Au montage, l'image n'avait aucun corps. Tout apparaissait comme délavé, mais curieusement cela n'inquiétait personne.

On reste pantois à l'écoute ce récit. Comment un réalisateur peut heureusement passer des semaines à parachever les réglages qui donneront naissance à son film et comment un directeur photo peut lutter dans le désert pour faire accepter ses demandes les plus essentielles…

– Après notre deuxième semaine de tournage à Tokyo, poursuit Jean-Claude, une projection bricolée – contre laquelle je m'étais élevé – a été organisée. Ce fut un désastre. Isabel Coixet était effondrée. J'ai dû prendre la parole avec force et clarté. Et affirmer que cette projection ne reflétait pas la réalité de l'original.

▶ *Il était trop tard pour se lamenter, mais encore possible de tout reprendre en 35 mm ?*

– C'était impensable pour moi. On éclaircira plus tard que c'était la débayerisation qui n'était pas encore au point.

Jean-Claude veut parler de l'opération de transfert des images brutes (RAW) en un format utilisable en postproduction et permettant le retour final sur film, puisqu'à l'époque les salles ne projetaient pas encore en numérique.

– Le Scratch était la seule machine permettant alors cette opération pour une Red. Heureusement, entre le tournage et la postproduction du film, les choses allaient évoluer favorablement pour nous. Le Scratch perdrait cette exclusivité limitatrice.
Le montage terminé, j'ai pu extraire quatre minutes de plans et opérer laborieusement deux essais comparatifs à Barcelone, un avec le Scratch, un avec un tout nouveau système : le « Mistika » et un troisième essai à Paris chez Eclair. C'est celui qui se révéla le meilleur. La projection du résultat eut lieu à Barcelone. Après une amélioration qui le rendrait très semblable au résultat obtenu chez Éclair, c'est le Mistika qui a été retenu pour terminer le film.

La copie projetée lors de la compétition du film au Festival de Cannes a été, à mes yeux, une révélation de qualité.
Depuis, j'ai tourné d'autres films avec des Epic, du même fabricant que la Red. Aujourd'hui c'est le troisième film que je tourne dans un environnement Arri-Alexa et tout est (enfin) redevenu pour moi aussi normal que dans les temps anciens disparus.

La question qu'on peut se poser peut-être, c'est sur quel support conserver ces images et ce qu'il adviendra d'elles dans cinquante ans…
Mais comme dit Jean-Claude pour conclure : on ne va pas empêcher le monde de tourner…

Propos recueillis par Alain Coiffier. Août 2015

▶▶▶ L'ŒIL ÉTAIT DANS LA SALLE ET REGARDAIT L'ÉCRAN *(suite)*

■ *Line of Credit*

Née dans les années 1940, Nino a vécu confortablement dans la Géorgie soviétique. Cependant, dans la Géorgie actuelle à la démocratie récente, elle lutte pour garder ce niveau de vie et doit se résoudre à souscrire un prêt hypothécaire à taux élevé. L'histoire de Nino est celle de toutes ces familles qui perdirent leur maison pour cette même raison, entre 2009 et 2013.
« Même lorsque la situation semble désespérée, Salomé Alexi garde le ton comique de ses débuts *(Felicità)*. Elle choisit l'humour pince-sans-rire des situations désespérées. »

■ *Blind Dates*

Sandro vit toujours chez ses parents qui n'arrêtent pas de le houspiller pour qu'il se trouve une épouse. L'ami de Sandro, Iva, organise pour lui des rencontres à partir d'Internet, auxquelles il se rend sans enthousiasme…
Tout change lorsque Sandro fait la connaissance Manana, une jeune coiffeuse dont le mari est en prison.
« Le second film de Levan Koguashvili, avec son humour grinçant, est bien dans la tradition du cinéma géorgien. Le regard sur la société géorgienne est décapant… Ainsi le ton de la narration reste impavide, alors que les événements s'accélèrent. Cette sorte de neutralité, avec une grande variété d'ellipses et d'allusions, filmée en de superbes compositions de couleurs et un sens incroyable de l'espace, de l'architecture et des paysages urbains, au bout du compte, donne à *Blind Dates* une profondeur extraordinaire. »

Martial Knaebel, trigon-film.org

J'espère que vous guetterez dans *L'Officiel* ou sur AlloCiné une séance pour l'un de ces films et que vous exprimerez dans cette rubrique sans doute votre satisfaction.
D'ici là, lisez mes réflexions en quatrième de couverture...

L'AURIEZ-VOUS LU COMME MOI ?

… « Huit des dix films géorgiens présentés à La Rochelle 2015 ont bénéficié d'une coproduction européenne ».

Cette phrase fait partie de l'introduction concernant la Géorgie d'aujourd'hui dans le beau et exhaustif catalogue du Festival du film de La Rochelle.

Ksenia Konstantinova décrit la réalité économique contemporaine dans ce pays, une réalité qui s'est heureusement éloignée du système de la production géorgienne des années liées à l'URSS où le cinéma était au service de l'État et soumis à sa censure !

« Après 1953, mort de Staline, sous Khrouchtchev. C'est pendant les années du « dégel », que toute une génération de cinéastes va impulser ce que l'on appellera plus tard la poésie du cinéma géorgien. Différencié du réalisme socialiste par l'utilisation d'allégories, de métaphores et de paraboles, entraînant de longs développements moraux ou philosophiques, ce cinéma suscitait des interprétations équivoques et dangereuses du point de vue de l'appareil gouvernemental. Par conséquent, beaucoup de films étaient censurés et atterrissaient sur « l'étagère ».
On connaît ici surtout le cinéma d'Otar Iosseliani, un cinéaste d'origine géorgienne, qui s'installe en France en 1982 après avoir subi pendant des années l'interdiction de ses films dans son pays natal. Les autres cinéastes, qui n'ont pas quitté le pays, ressurgiront dans les années 1980 avec des titres rendant le cinéma géorgien mondialement célèbre : *Les Montagnes bleues* (1983) d'Eldar Chenguelaia, *Le Voyage d'un jeune compositeur* (1985) de Gueorgi Chenguelaia, *Le Tourbillon* (1985) de Lana Gogoberidze, *Le Repentir* (1984) de Tenguiz Abouladze, *La Légende de la forteresse de Souram* (1984) et *Achik-Kerib* (1988) de Sergueï Paradjanov, tous déjà présentés au Festival de La Rochelle.

La création du Centre National Cinématographique de Géorgie en 2000 a fait revenir l'argent public dans l'industrie. Les spectateurs commencent à s'intéresser de nouveau aux films nationaux tels que *Tbilissi Tbilissi* (2005) de Levan Zakareishvili, *Un voyage au Karabakh* (2005) de Levan Tutberidze, *Subordination* (2007) d'Archil Kavtaradze.

À présent, les fonds publics sont distribués après décision d'un comité d'experts du CNC de Géorgie. Le Centre reste la seule institution officielle de financement du cinéma. Malheureusement, ses moyens sont limités. Voilà pourquoi, suivant l'exemple de nombreux pays européens, la Géorgie va de plus en plus, et souvent avec succès, se tourner vers la coproduction internationale.

Les producteurs européens ouverts à de nouvelles collaborations et attirés par des tournages à coût réduit, regardent vers l'Europe de l'Est. L'expérience professionnelle de haut niveau acquise par des jeunes cinéastes géorgiens en Europe, aux États-Unis et en Russie, associée à une riche tradition cinématographique, donne confiance aux investisseurs étrangers. »

Ayant vu une grande partie des films géorgiens cette année à La Rochelle ainsi qu'en avant-première *Le fils de Saul* – le prix Vulcain 2015 de la CST mais également Grand Prix de Cannes –, à la lecture a postériori de ce texte, je me suis fait la réflexion positive suivante :

Irait-on à nouveau comme du temps de la Renaissance, à un élargissement de l'espace créatif des collaborateurs artistiques qui sont, via ces coproductions (et quelqu'en soit le bien ou mal fondé économique), confrontés à autrui dans la finesse d'un projet cinématographique ?

Au montage Pauline Rebière, Jean-Pierre Bloc ou David Guiraud, à l'image Julie Grunebaum ou Jean-Louis Padis, au scénario Clara Royer, tous ces collaborateurs des films géorgiens ne devraient pas me démentir, pas plus que leurs réalisateurs qu'ils ont poussés pour le meilleur dans l'expression des œuvres de la Géorgie d'aujourd'hui !

Bonne rentrée 2015 !

Dominique Bloch

NOS PARTENAIRES

www.eclairgroup.com

www.sony.fr

www.panavision.fr

www.christiedigital.com

www.angenieux.com

www.h-t-solutions.com

www.cinemeccanica.fr